Dietrich von Hildebrand
Gesammelte Werke

HERAUSGEGEBEN VON DER
DIETRICH VON HILDEBRAND GESELLSCHAFT

V

Ästhetik

1. TEIL

VERLAG JOSEF HABBEL REGENSBURG
VERLAG W. KOHLHAMMER STUTTGART

P- PHI 006 C4024-5
C

Dietrich von Hildebrand

Ästhetik

1. Teil

VERLAG W. KOHLHAMMER
STUTTGART BERLIN KÖLN MAINZ

1977
V

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Hildebrand, Dietrich von
[Sammlung]
Gesammelte Werke / hrsg. von d. Dietrich von Hildebrand Ges. —
Regensburg: Habbel; Stuttgart: Kohlhammer.

5. Ästhetik: Teil 1.
— 1. Aufl. — 1977.
ISBN 3-17-001257-6 kart.
ISBN 3-17-001162-6 Lw.

Hochschule der Bundeswehr
Bibliothek
München

(F 1947)

Alle Rechte vorbehalten
© 1977 Verlag W. Kohlhammer GmbH,
Stuttgart Berlin Köln Mainz
Verlagsort: Stuttgart
Gesamtherstellung: W. Kohlhammer GmbH
Grafischer Großbetrieb Stuttgart
Printed in Germany

SUAVISSIMAE DILECTISSIMAE
UXORI

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

Die Schönheit als zentrale Glücksquelle für den Menschen . . . 17
Bedeutung der Schönheit für die Entfaltung der Persönlichkeit . 19
Abgrenzung der Schönheit vom Luxus 20
Zielsetzung dieses Buches 23

1. Kapitel: Die Objektivität der Schönheit

Kurze Charakterisierung der drei Bedeutsamkeitskategorien . . 25
Schönheit ist ein objektiver Wert 28
Humes Theorie:
Schönheit ist Wirkung auf unser Gemüt 29
Verschiedene Wahrnehmungsarten, der Unterschiedlichkeit
der Gegenstände entsprechend 30
„Frontales Bewußtsein von" und „laterales" Vollzugsbewußtsein . 32
Verwechslung des Erfassens der Schönheit mit
körperlichen Erlebnissen (James-Langesche Gefühlstheorie) . . 34
Fehldeutung aller Werte als psychische Erlebnisse (Santayana) . 36
Angebliche Abhängigkeit aller Werte vom personalen Bewußtsein 38
Umdeutung der Werte durch die appetitus-Theorie 41
Subjektivierung und Relativierung der Schönheit (Spinoza) . . 44
Santayanas falsche Unterscheidung von Werturteilen und
Urteilen über Fakten 46
Erfassen der Schönheit und Wertantwort auf sie, im Gegensatz
zur Projektion 47
Versuch, die Schönheit durch Assoziation zu erklären 52
Affiziertwerden von Schönheit 57
Schönheit besitzt wesenhaft die Bedeutsamkeit des Wertes . . . 58
Uti und frui 60
Vollbewußtes Erleben der Schönheit setzt ihre Objektivität voraus 61
Ross' Äquivokation des Objektivitätsbegriffes 63
Der humane Aspekt der Außenwelt und die Objektivität der
Schönheit 66
Die evidente Gegebenheit der Schönheit des Sichtbaren
und Hörbaren 69
Die beiden Begriffe von „in sich bedeutsam" 75
Moores These „vom organischen Ganzen"
(Schönheit und adäquate Würdigung) 77

2. Kapitel: Das Reich der ästhetischen Werte
Metaphysische Schönheit und Sinnenschönheit

Unterschied zwischen ontologischen, technischen und
ästhetischen Werten 81
Der Grundwert innerhalb qualitativer Wertfamilien 82

Die Familie der künstlerisch-schöpferischen Personenwerte . . . 84
Ästhetische Qualitäten, die nicht Unterarten der Schönheit sind . 86
Erstes Merkmal der ästhetischen Werte:
ihr Haften an verschiedensten Seinsbereichen 87
Spezifische Schönheit aller anderen Werte und
spezifische Häßlichkeit aller Unwerte 90
Metaphysische Aussehensdimension,
Delektabilität und fruendum 90
Metaphysische Schönheit als Ausstrahlung anderer Werte . . . 92
Sind Sein und Schönheit umfangsgleich?
Die These Maritains 95
Das neutrale Seiende, das außer dem Seinswert keinen
anderen Wert besitzt 98
Metaphysische Schönheit der ontologischen Werte
Ästhetisch positives Aussehen der Vollkommenheitswerte . . . 100
Bedeutendheit und Größe 101
Fundamentaler Unterschied zwischen metaphysischer Schönheit
und der des Sichtbaren und Hörbaren bei
qualitativer Verwandtschaft 105

3. Kapitel: Wie ist uns die metaphysische Schönheit gegeben?

Stufen des unmittelbaren Erfassens von Werten 107
Die Gegebenheitsarten der metaphysischen Schönheit 109

4. Kapitel: Die Rolle der Sinne für das Erfassen der Schönheit

Die durch das Sehen gegebene Schönheit 113
Abgrenzung des Sehens von der Empfindung im echten Sinn . . 115
Das Gehörte in seiner Verbindung mit anderen Wahrnehmungen . 117
Das Hören der menschlichen Stimme und des Klanges 118
Das Hören von Musik und Tönen 119
Die ästhetischen Qualitäten der Gerüche 121
Verbindungen von Gerüchen mit anderen
ästhetischen Phänomenen 123
Die den Gerüchen eigene Analogie 125
Gerüche können kein Kunstwerk mit aufbauen 126
Die Geschmacksqualitäten 127
Das Tastbare 130
Gerüche, Geschmäcke und Tastbares tragen ästhetische Werte
im weiteren Sinn 133

5. Kapitel: Zusammenwirken von Sinnenschönheit und ausgedrückter metaphysischer Schönheit

Das Zusammenwirken beider Schönheitsarten im
menschlichen Gesicht 135
Die Gesamtschönheit eines Gesichtes und die Verschiedenheit
der beiden Quellen seiner Schönheit 137

Das Mysterium des Ausdrucks im menschlichen Gesicht 139
Die Feinheit 140
Die Schönheit des menschlichen Körpers 143
Die Schönheit des ontologischen Wertes der Männlichkeit
und Weiblichkeit 144
Schönheit des Körpers und sinnlicher Charme 145
Die Schönheit der Tiere
Ausdruck im weiteren Sinn 147

6. Kapitel: Das Rätsel der geistigen Schönheit im Reich des Sichtbaren und Hörbaren

Die zwei verschiedenen, am Sichtbaren und Hörbaren
haftenden Schönheitsarten 149
Falsche Erklärungsversuche der geistigen Schönheit am
Sichtbaren und Hörbaren 151

7. Kapitel: Die verschiedenartigen Verbindungen des Sichtbaren und Hörbaren mit geistigen Gehalten

Zeichen und Bedeutung 153
Das Symbol im klassischen und im Freudschen Sinn 157
Die qualitative Analogie und ihre Stufen 159
Der Ausdruck
Die Analogieschlußtheorie 163
Konventionelle Zeichen als Pseudoausdruck 167
Innen- und Außenaspekt
Theodor Lipps' Einfühlungstheorie 168
Der Ausdruck von psychischen Vorgängen und von
dauernden Eigenschaften 170
Qualitäten der Erscheinung als solcher, z. B. die
Majestät des Löwen 173
Anschaulich gegebene objektive Qualitäten, z. B. die
Freudigkeit des Himmels 174

8. Kapitel: Stufen der Schönheit

Sinnlose, chaotische, nichtpassende, häßliche und
unfruchtbare Verbindungen 179
Die zwei Typen notwendiger, fruchtbarer Verbindungen . . . 181
Die formale Schönheit des Etwas-Seins 182
Der ästhetische Unwert des Chaotischen 183
Das Wohlgefällige als peripherster Schönheitstyp 184
Schönheit von Farbe, Material und Klängen 185
Schönheit der Gestalt als „Erfindung" oder als Erfüllung
des jeweiligen Gestaltprinzips 187
Schönheit der Species und andere Qualitäten der Tiere 190
Gestalt und Schönheit der Melodie 191

9. Kapitel: Lösung des Rätsels: Das Mysterium der geistigen Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem

Abgrenzung der an Sichtbarem und Hörbarem erscheinenden geistigen Schönheit von Symbol und Ausdruck 193
Das Geheimnis der sublimen geistigen Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren und ihr Verhältnis zur Sinnenschönheit 197
Vergleich mit den Sakramenten
Diskrepanz von Träger und Getragenem 200
Das Künden dieser Schönheit von der Welt über uns 202

10. Kapitel: Die geistige Fülle der Schönheit zweiter Potenz

Die der geistigen Schönheit innewohnenden Wertqualitäten als Antithesen zu bestimmten Unwerten 205
Die beiden Arten des Prosaischen 206
Pseudoantithesen zum Prosaischen: das Sensationelle und das Spannende 210
Das Festliche 211
Das Phantastische 213
Das Poetische, die wahre Antithese zum Prosaischen 215
Das Mediokre, Philiströse und Bourgeoise als objektive Antithesen zur Schönheit 216
Falsche Antithesen zum Mediokren: Schöngeistigkeit, verstiegener Idealismus, prometheische Rebellion (Nietzsche) . . 219
Die wahre Antithese zur Mediokrität (Kierkegaard) und die Schönheit zweiter Potenz 222
Das Platte, Billige, Flache 227
Pseudotiefe 229
Wahre und falsche Echtheit 230
Die Sentimentalität und ihre falschen Gegensätze 234

11. Kapitel: Das Poetische

Sein schwebender, hauchhafter Zusammenklang 241
Zwischenreich und „irdischer" Charakter 243
Seine volle reale Qualität 244

12. Kapitel: Die drei Antithesen zur Schönheit: Häßlichkeit, Trivialität, Langweiligkeit

Häßlichkeit als konträrer Gegensatz zu jeder Schönheit 249
Häßlichkeit auf Grund einer Störung des Formprinzips 250
Häßlichkeit eines Typus (Kröte, Nilpferd) 253
Trivialität, die spezifische Feindin der künstlerischen Schönheit . 255
Die vier verschiedenen Typen der Trivialität 257
Menschliche Verhaltensweisen zur Trivialität 260
Das Langweilige als dritte Antithese zur Schönheit 262

13. Kapitel: Thematische und unthematische Träger der Schönheit

Thematik der Schönheit in der Kunst, ihre Nichtthematik im philosophischen und religiösen Bereich 270
Der Unterschied von thematischer und unthematischer Schönheit ist unabhängig von ihrer Qualität und ihrem hierarchischen Rang . 272
Seiendes mit nichtthematischer, mit ausschließlich thematischer Schönheit und mit zwei gleichberechtigten Themen (z. B. Architektur) 273
Thema und Zweck eines Kunstwerkes
Der Irrtum der These: l'art pour l'art 276

14. Kapitel: Die Schönheit in der Natur

Das erste Thema der Natur 280
Das zweite Thema der Natur: ihre Schönheit
Die fünf Grundtypen von Schönheitsträgern 281
Der erste Schönheitsbereich der Natur: ihre Grundelemente . . 283
Das Firmament 283
Die Tageszeiten 285
Der zweite Schönheitsbereich: die einzelnen Naturgebilde . . . 288
Der dritte Schönheitsbereich: das Zusammenwirken von Grundelementen und einzelnen Gebilden 291
Der fünfte Schönheitsbereich: die individuelle, konkrete Landschaft als strukturelle ästhetische Einheit 293
Die einzelnen Schönheitselemente in der Landschaft . . . 297
Die Komposition als entscheidender Faktor in der Landschaft
Ihre „künstlerische" Einheit 298
Fern- und Nahlandschaft
Intime und umfassende Landschaft 301
Landschaft – eine „Erfindung" Gottes 304
Der vierte Schönheitsbereich:
Gegend und Landschaftstypen 305
Die Gesamtatmosphäre mancher Länder 308
Der Beitrag des Menschen zur Landschaftsschönheit 309
Die Bedeutung der Wirklichkeit in der Natur
Schein, objektiv gültiger Aspekt, seinsautonome visuelle Einheit und ihre realen Träger 312
Die Konstituierung der Atmosphäre einer Landschaft, einer Gegend, eines Landes 318
Der Einfluß der Bevölkerung auf die Atmosphäre einer Landschaft 320
Das Eingebettetsein einer Landschaft in die Atmosphäre einer Gegend, eines Landes 323
Die Bedeutung der Geschichte für die Atmosphäre einer Landschaft 324
Die Schönheit der Natur – eine natürliche Offenbarung Gottes . 327

15. Kapitel: Schönheit im menschlichen Leben

Das „gelebte Leben" als eigener Schönheitsträger 329
Die metaphysische Schönheit der Persönlichkeitswerte im „gelebten Leben" 335
Die schöne Atmosphäre bestimmter Situationen 336
Die Bedeutung der Kunst für das Erfassen der Schönheit der Liebe 338
Die Bedeutung gewisser Zeitabschnitte im Leben
Die „Zeitwelten" 339
Die Liebe als Schönheitsträger in unserem Leben 342
Das kontemplative Element im Verkosten der Schönheit . . . 343

16. Kapitel: Das ästhetische Erlebnis

Das Gefallen im engeren und weiteren Sinn 345
Die Wertwahrnehmung als Voraussetzung des frui einer echten Schönheit 349
Das volle Geöffnetsein 352
Das Affiziertwerden im allgemeinen 353
Nähere Analyse des Affiziertwerdens durch die typische Sinnenschönheit 356
Das „propter se ipsum" und Kants „Uninteressiertheit" gegenüber dem Schönen 358
Das kontemplative Element im Verhalten zur Schönheit, auch bei Kant und Schopenhauer 359
Richtiges und Falsches in Schopenhauers Forderung nach Freisein von abstraktem Denken gegenüber dem Schönen 361
Die Thematizität der Schönheit im Affiziertwerden von ihr, in Abgrenzung zu Spannung, Amüsement, Komik und Unterhaltung 363

17. Kapitel: Die Mannigfaltigkeit ästhetischer Werte

Schönheit im engeren und weiteren Sinn 371
Vielfältigkeit der ästhetischen Wertqualitäten 372
Genialität, Tiefe, Potenz, Notwendigkeit 373

18. Kapitel: Die Eleganz

Ihre Diesseitigkeit
Ihr Verhältnis zur Grazie und zum Mondänen 377
Träger der Eleganz: Kleider, Tanz, Ballett, Musik 378
Verbindung der Eleganz mit anderen ästhetischen Werten und mit dem Unwert der Trivialität 380

19. Kapitel: Das Komische

Das Komische, ein Urdatum im menschlichen Leben 383
Verwandtschaft und Verschiedenheit von Komik und Witz . . . 383

Satire und Karikatur 386
Verschuldete und unverschuldete Lächerlichkeit im Gegensatz zur Komik 387
Der Humor als Eigenwert 388
Dem Komischen fehlt das negative Gegenstück 389
Das erdhafte, in die Peripherie ziehende Wesenselement des Komischen 390
Legitime und illegitime Peripherie 390
Das erheiternde, lustige Element im Komischen 393
Das Lachen 395
Das Von-außen-Sehen und das Unbeteiligtsein im Erfassen der Komik 398
Zu Bergsons Deutung des Lachens und der Komik 402
Das Unanständige als Quelle der Komik 403
Die Träger des Komischen 405
Diesseitigkeit des Komischen 406
Die befreiende Funktion des Komischen 407
Das Element der Güte in der Komik 408
Die Heimat des Komischen in der interpersonalen Sphäre . . . 409
Scherz und Unsinnmachen 409
Das Komische als qualitativer Wert eigener Art 412

20. Kapitel: Schönheit und Wahrheit

Die Stufenfolge in der Wahrheit und die ihr entsprechende Schönheit 415
Gültigkeit, Unerfindbarkeit, Notwendigkeit und Klassizität . . 416
Die geheimnisvolle Verwandtschaft der Schönheit zweiter Potenz mit der Wahrheit 419

21. Kapitel: Die Verbundenheit der Schönheit mit Sittlichkeit und Liebe

Die tiefe Beziehung zwischen der Schönheit und dem sittlich Guten 423
Die Schönheit der Liebe
Qualitative Gemeinsamkeit von Schönheit und Liebe 424

Sachregister 427

Personenregister 488

Die Werke Dietrich von Hildebrands 491/2

Einleitung

„Da amantem, et sentit quod dico: da desiderantem, da esurientem ... da talem, et scit, quid dicam. Si autem frigido loquor, nescit quid loquor.“[1]

Es gibt Dinge, an die wir nur mit großer Ehrfurcht herantreten dürfen und die sich uns nur dann in ihrem wahren Wesen erschließen. Zu ihnen gehört auch die Schönheit. Gewiß, ihre philosophische Analyse fordert wahre Nüchternheit, ein vom philosophischen *eros*, vom Durst nach Wahrheit diktiertes Verhalten. Aber sie fordert auch, daß wir an sie mit Ehrfurcht, ja mit Liebe herantreten. Die Schönheit entzündet die Liebe und nur wer in der Erforschung ihres Wesens ein von ihr Umfangener, von ihr Berauschter, Liebender bleibt, kann in ihr Wesen einzudringen hoffen.

Die Bedeutung unserer inneren Einstellung zu etwas für dessen wahre Erkenntnis ist schon von Platon, von den heiligen Augustinus, Anselm und Bonaventura immer wieder betont worden. Ja, der heilige Anselm fordert im *Proslogion*[2], man müsse beten, ehe man an eine philosophische Erkenntnis Gottes herantreten könne.

Bei der Schönheit bedarf es zwar nicht der knienden, wohl aber der ehrfürchtig geöffneten und demütig lauschenden Haltung.

Das Thema dieses Buches ist ein rein philosophisches. Wir stellen die uralte Platonische Frage: „τὶ ἐστί?“ („Was ist es?“) in bezug auf das Wesen der Schönheit, die Grundarten der Schönheit, das ganze Reich des Schönen.

---

1) „Gib mir einen Liebenden, er fühlt, was ich sage ... Gib mir einen Sehnsüchtigen, einen Hungernden ... gib mir einen solchen, er weiß, was ich sagen will. Rede ich aber zu einem, der kalten Herzens ist – er weiß nicht, was ich sage.“ Augustinus, *In Joannis Evangelium*, tract. XXVI, 4.

2) 1. Kapitel.

Dieses Buch ist weder eine Geschichte der Ästhetik noch eine Auseinandersetzung mit allem, was früher über die Sphäre des Schönen gesagt wurde. Es soll nur das Wesen der Schönheit und der ästhetischen Werte herausgearbeitet werden. Deshalb wird auf frühere Einsichten in die ästhetische Sphäre und auf falsche Thesen darüber nur Bezug genommen, wenn ihre Kritik für die Herausarbeitung der Wahrheit förderlich ist.

Es gibt Thesen, z. B. alle Arten von Relativismus, die das Wesen der Schönheit von vornherein verkennen und die Schönheit als ein bloß subjektives Gefühl interpretieren. Diese brauchen zwar nicht alle und im einzelnen behandelt werden, wohl aber muß die ihnen gemeinsame falsche These bei einem oder mehreren Autoren eingehend widerlegt werden. Denn die Herausstellung der Wahrheit läßt sich nicht von der Widerlegung des Irrtums trennen.

Wir zielen vor allem auf die Erkenntnis echter Wesenszusammenhänge ab. Aber im Reich des Schönen, im Gebiet des Ästhetischen gibt es auch viele Sachverhalte, die nur der philosophischen Erkenntnis und der philosophischen Forschungsmethode zugänglich sind, obgleich sie nicht den Charakter der absoluten Notwendigkeit haben wie die typischen Wesensgesetze: „2 · 2 = 4. – Farbe setzt Ausdehnung voraus. – Sittliche Werte können nicht an apersonalen Wesen haften. – Verantwortlichkeit setzt Freiheit voraus." Josef Seifert wies auf diesen Unterschied innerhalb der Wesensgesetze in der Einleitung seines Buches *Leib und Seele*[3] hin.

In dieser Einleitung möchten wir auf die existentielle Dringlichkeit und Aktualität einer Erforschung des wahren Wesens der Schönheit hinweisen. Die Schönheit hat eine fundamentale Bedeutung für den Menschen. Dies ist zwar nicht der Gesichtspunkt, unter dem wir sie primär betrachten sollen. Vor allem ist sie ein Abglanz Gottes, ein Abglanz seiner unendlichen Schönheit, ein echter Wert, etwas in sich Bedeutsames, das Gott preist. Darum ist die Frage, was sie für das menschliche Leben leistet, sekundärer Natur. Trotzdem ist diese Frage hochbedeutsam. Es ist von größter Wichtigkeit, zu begreifen, welches zentrale objektive Gut die Existenz schöner Dinge für den Menschen darstellt. Vom Standpunkt der Ökologie des Geistes ist es dringend notwendig, daß wir verstehen, welche furchtbare Verarmung, Schädigung, ja Untergrabung der menschlichen Existenz in der Entpoetisierung des Lebens, in der Zerstörung der Schönheit der Natur und vor allem der der Architektur liegt.

3) A. Pustet, Salzburg 1973.

Wir wollen in dieser Einleitung auf die fundamentale Bedeutung der Schönheit für den Menschen hinweisen, und zwar für sein Glück, seinen Charakter, sein sittliches Wachstum und seine geistige Entfaltung.

Die Schönheit als zentrale Glücksquelle für den Menschen

Die Rolle der Schönheit für das Glück des Menschen ist nicht etwa auf die Augenblicke beschränkt, in denen die Betrachtung schöner Dinge das Thema ist. Nein, sie ist auch in den Zeiten wirksam, in denen der Mensch mit ganz anderen Dingen beschäftigt ist. Die Schönheit der Umgebung, in der er lebt: seines Hauses, sei es noch so einfach, wie die Bauernhäuser in der Toskana; der Blick vom Haus auf die nähere und fernere Umgebung, die architektonische Schönheit der Nachbarhäuser; die Schönheit der Sonne, die ins Haus scheint; des Schattens, den ein Baum gibt: all dies nährt die Seele auch des einfachsten Menschen, dringt in seine Poren ein, selbst wenn er sich nicht darauf konzentriert. Dies gilt für alle Situationen, in denen sich das Leben abspielt. Wenn früher jemand als Handwerker arbeitete, auf dem Markt kaufte und verkaufte, Feste feierte, dann umgab ihn die Poesie der Lebenssituationen; sie nährte ihn. Gewiß, er hatte nicht das Verständnis für ihre Poesie, das ein Dichter hat, der sie beobachtet und thematisch genießt. Er blickte nicht auf diese Situationen, er lebte selbstverständlich und naiv in ihnen. Ihre Poesie nährte seinen Geist, unabhängig davon, wie weit er sie bewußt erfaßte.

Man täusche sich nicht und meine, weil heute viele Menschen anscheinend kein Organ mehr für die Schönheit haben, sei sie nicht eine fundamentale Glücksquelle, selbst für den einfachsten Menschen. Man vergesse nicht, welche Rolle die Schönheit für das Glück der Menschen – aller Menschen – spielt. Man deute nicht den großen Schaden der Verkümmerung dieses Organs als einen Fortschritt des modernen Menschen in der industrialisierten Welt. Man suche vielmehr zu verstehen, welche Folgen der Entzug dieser geistigen Nahrung für den Menschen hat. Die Ursachen einer Krankheit nicht zu kennen ist kein Beweis dafür, daß man nicht krank ist.

Man hat sich an die Entpoetisierung der Welt, an die Mechanisierung des Lebens, an die Verbannung der Schönheit gewöhnt; aber deshalb ist der Einfluß, den diese Zerstörung des Charmes eines organischen, wahrhaft menschlichen Lebens auf das Glück des Menschen ausübt, nicht weniger wirklich. Nur weil sich die Menschen heutzutage

an den Lärm gewöhnt haben, dem sie auf der Straße und im Hause durch die Verwendung vieler Maschinen ausgesetzt sind, ist keineswegs gesagt, daß der Lärm nicht viel Nervenkraft verzehrt.

Es ist nicht schwer, zu sehen, wieviel weniger glücklich heute die Menschen sind[4], wieviel mehr Psychopathen es gibt, wieviel mehr Selbstmorde, Verbrechen, Unruhe, Revolutionen, Proteste usw. Sind das nicht eindeutige Symptome des Unglücklichseins, des unbefriedigten Glückshungers? Warum sind die Menschen z. B. in Spanien so viel glücklicher als in den Vereinigten Staaten, obgleich sie viel ärmer sind und ihr Leben viel weniger komfortabel ist? Sie singen während der Arbeit, sie schmücken ihre einfachen Häuser mit Blumen, ihre Gesichter haben einen glücklichen Ausdruck, besonders in Andalusien. Freudig versammeln sie sich am Abend auf der Straße und man kann ihre Lebensfreude und Lebenslust nicht übersehen. Sie leben in einem noch wenig industrialisierten Land, in dem der organische Rhythmus des Lebens und die Lebenspoesie noch einigermaßen bestehen und die Schönheit weitgehend unzerstört ist.

Ohne Zweifel ist die Schönheit eine der großen Glücksquellen im menschlichen Leben. Natürlich hat sie, wie alle zentralen Glücksquellen, sehr viele Abstufungen, je nach der Empfänglichkeit des Individuums.

Niemand, der sehen kann, wird leugnen, daß die bräutliche Liebe eine der größten Glücksquellen des menschlichen Lebens ist. Die Worte Schillers: „Ja – wer auch nur *eine* Seele *sein* nennt auf dem Erdenrund! Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund!"[5] und Goethes: „Glücklich allein ist die Seele, die liebt"[6] drücken zweifellos eine große Wahrheit aus. Aber natürlich ist das Liebespotential in den einzelnen Menschen außerordentlich verschieden. Ein Mensch kann tiefer, stärker, treuer lieben als ein anderer. Er kann das süße Glück der erwiderten Liebe, das unerhörte Geschenk des Ineinanderblicks der Liebe viel tiefer fühlen als ein anderer. Aber das hindert nicht, daß diese Liebe für alle Menschen eine der tiefsten Glücksquellen ist. Das gilt nicht nur für die bräutliche Liebe, sondern für die Liebe als solche, sei es Freundesliebe, Elternliebe, Kindesliebe, seien es die anderen Arten der Liebe, und in unvergleichlich überlegener Weise für die Gottesliebe, die Liebe zu Christus.

4) Vgl.: *Der verwüstete Weinberg*, 2. Auflage, Habbel, Regensburg 1973, I. Teil, 4. Kapitel.
5) *An die Freude*, 1786.
6) *Egmont*, III, 2.

Ebenso ist auch der Grad, die Tiefe des Beglücktwerdens durch die Schönheit bei den verschiedenen Menschen vielfältig abgestuft. Das hindert jedoch nicht, daß die Schönheit für alle nicht gänzlich stumpfen Menschen eine große Quelle des Glückes ist. Schon Kinder sind entzückt von der Schönheit der Natur, der Poesie der verschiedenen Jahreszeiten, des Sonnenaufgangs und Sonnenuntergangs.

Bedeutung der Schönheit für die Entfaltung der Persönlichkeit

Aber die Schönheit ist nicht nur eine zentrale Glücksquelle, sie hat auch eine große Bedeutung für die Entfaltung der Persönlichkeit, insbesondere in sittlicher Hinsicht. Platon sagt: „Im Anblick der Schönheit wachsen der Seele Flügel."[7] Die echte Schönheit befreit uns in mannigfacher Hinsicht von der Erdenschwere. Sie zieht uns heraus aus der stumpfen Gefangenschaft des alltäglichen Lebens. Im Anblick des wahrhaft Schönen werden wir befreit von der Spannung auf das nächste praktische Ziel. Wir werden kontemplativ und dies hat einen großen Wert. Wir werden weiter; ja unsere Seele wird selbst schöner, wenn uns die Schönheit trifft, ergreift und begeistert. Sie hebt uns über alles Niedrige, Gemeine hinaus. Sie öffnet uns die Augen für die Niedrigkeit, Unreinheit, Bosheit vieler Dinge. Ernest Hello[8] sagt: *„L'homme médiocre n'a qu'une passion, c'est la heine du beau."* („Der Mediokre hat nur eine Leidenschaft: den Haß gegen das Schöne.") Er trifft damit etwas sehr Tiefes. Die Schönheit ist die besondere Feindin der Mediokrität.

Oft hat man in dem Sinn und Interesse für Schönheit, in dem Verlangen und Bedürfnis nach ihr eine Gefahr für das volle Verständnis der sittlichen Werte und ihres letzten Ernstes erblickt oder ein Element der Verweichlichung, des Genießertums.

Dabei verwechselt man den wahren Sinn für Schönheit und die Liebe zu allen Trägern echter Schönheit mit dem Ästhetizismus. Der Ästhetizismus ist allerdings eine Perversion, die sich gefährlich für die Sittlichkeit der Persönlichkeit auswirkt. Er untergräbt die ganze Persönlichkeit und beraubt sie ihres letzten Ernstes. Der Ästhet wird dem wahren Geheimnis der Schönheit und der in ihr enthaltenen Botschaft

7) *Phaidros*, XXX, St. 249 d.
8) Vgl. *L'Homme*, Perrin, Paris, 24. éd. 1923, Livre premier, ‚L'homme médiocre'.

Gottes in keiner Weise gerecht. Er mißversteht ihren Wertcharakter und behandelt schöne Dinge, als wären sie nur subjektiv befriedigend. Aber das unernste Spielerische des Ästheten, das Kalte und Selbstbezogene, das Kierkegaard als die ästhetische Einstellung in *Entweder – Oder*[9] der sittlichen und erst recht der religiösen Sphäre entgegenstellt, wenn er von der ästhetischen, sittlichen und religiösen Sphäre spricht, hat nichts mit der Empfänglichkeit für Schönheit, mit dem Getroffensein von ihr und mit der Wertantwort auf schöne Dinge zu tun. Kant und Schopenhauer haben, wenn auch in sehr verschiedener Weise, irgendwie den Adel gesehen, der in der Kontemplation des Schönen und der Liebe zu schönen Dingen liegt.[10] Herbart ging so weit, die Ethik für eine Unterabteilung der Ästhetik zu halten.[11]

Ohne auf diese Thesen näher einzugehen, sei doch ausdrücklich festgestellt, daß die Schönheit tatsächlich eine sittlich veredelnde Wirkung hat und daß der Kontakt mit schönen Dingen, mit einer von Schönheit getränkten Umgebung nicht nur einen ausgesprochenen Schutz gegen Unreinheit, Niedrigkeit, Sich-Gehenlassen aller Art, Roheit und Unwahrhaftigkeit darstellt, sondern uns auch positiv sittlich erhebt. Schönheit ist etwas Ernstzunehmendes. Sie zieht uns nicht in einen selbstbezogenen Genuß, in ein Nur-Genießenwollen hinein, sondern sie schließt unsere Herzen auf. Sie lädt uns zur Transzendenz ein, sie führt uns *in conspectum Dei* (vor Gottes Angesicht). Gewiß, das letztere gilt vor allem für die hohe sublime Schönheit, die Kant als das Erhabene dem Schönen gegenüberstellt. Doch selbst in dem Lieblichen, Anmutigen, sogar in den bescheideneren schönen Dingen ist ein Hauch des Reinen und Edlen zu finden, der uns zwar vielleicht nicht *in conspectum Dei* führt, aber mit Dankbarkeit gegen Gott erfüllt, uns von dem Gefangensein in unseren egoistischen Interessen befreit und unsere Herzen löst, uns aus dem Krampf wilder Leidenschaften, sei es auch nur für kurze Zeit, herausholt.

Abgrenzung der Schönheit vom Luxus

Es gibt auch eine ressentimenterfüllte, pseudodemokratische Antipathie gegen die Schönheit, die man als Luxus für die oberen Zehntausend betrachtet. Dieser Luxus sei antisozial, eine egoistische Befriedigung auf Kosten der dringenden sozialen Probleme. Luxus sei etwas sittlich Negatives, man solle ihn bekämpfen und abschaffen.

Zunächst wird hier Schönheit im allgemeinen, Schönheit als solche, mit erlesener Kultur verwechselt. Die Schönheit des blauen Himmels im Sonnenglanz, der Berge, des Meeres, des Frühlings, Sommers, Herbsts und Winters, des Morgens, Mittags und Abends, die Schönheit architektonischer Formen, auch ganz einfacher, als Luxus für die oberen Zehntausend zu betrachten ist offenbar ein primitiver Unsinn.

Denken wir hingegen an eine ausgesprochen kultivierte Atmosphäre, an die Schönheit der vornehmen Einrichtung eines Hauses, an edle Möbel, Vorhänge, Teppiche, so ist dies zwar keineswegs ein Luxus, aber eine Art der Schönheit, die eine gewisse Kultiviertheit voraussetzt: eine besondere künstlerische Begabung, um sie zu schaffen, und einen verfeinerten Geschmack, um sie voll zu würdigen und zu genießen. Obwohl der Ausdruck „obere Zehntausend" hier in gewissem Sinn zutrifft, ist doch diese Art der Schönheit weder ein Luxus, noch verliert sie deshalb ihren Wert und ihre Existenzberechtigung.

Vor allem muß der wahre Sinn von Luxus geklärt werden. Der Terminus Luxus wird in drei verschiedenen Bedeutungen verwendet. In allen hat Luxus die Note eines Unwertigen, Unnötigen, Überflüssigen.

Der erste Sinn von Luxus entsteht durch eine falsche Anwendung des Terminus. Man sieht für überflüssig an, was nicht nützlich im engsten Sinn des Wortes ist. Dies beruht auf einer Äquivokation des Wortes „überflüssig". Einmal bedeutet überflüssig, daß etwas von einem praktisch-utilitaristischen Standpunkt aus nicht erforderlich ist; dann beinhaltet der Terminus durchaus nichts Unwertiges, Unernstes, Spielerisches. Im Gegenteil, dieses Überflüssigsein ist ein Wesenszug der ganzen Kultur und auch der Schönheit, im Unterschied zur Zivilisation. Schönheit ist ein reines Geschenk, ein Überfluß im höchsten Sinn des Wortes und unnötig, wenn man „notwendig", „ernst", „daseinsberechtigt" gleichsetzt mit „unerläßlich" zur Erreichung eines praktischen Zweckes. Offenbar ist das in diesem Sinn Superabundante, das einen hohen Wert in sich besitzt, in keiner Weise ein Luxus. Alles in diesem Sinn Überflüssige als Luxus zu bezeichnen ist durchaus nicht berechtigt. Es verrät eine Wertblindheit, eine rein utilitaristische Einstellung, ein radikales Banausentum. Nennt man dies Luxus, so dehnt man den Begriff auf die ganze Kultur, auf die Welt der Schönheit und sogar sittlicher Werte aus, also auf Dinge, die viel wichtiger, nötiger und ernster sind als alles bloß Nützliche. Dies ist ein typischer Fall

9) Hrsg. von H. Diem und W. Rest; Hegner, Köln und Olten 1960; 2. Teil, II, S. 749 ff.

10) Vgl. 16. Kapitel, S. 359 f.

11) *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Meiner, Leipzig 1912, 3. Abschnitt.

eines unberechtigten, in sich fehlerhaften Terminus, ja eines Terminus, dem ein Widerspruch zugrunde liegt, weil man dabei das tief Bedeutsame, durchaus Notwendige als überflüssig und unnötig bezeichnet.

Bezieht sich der Terminus hingegen auf Dinge, die nur dem übertriebenen Komfort dienen[12], die angenehm sind, aber keinerlei Wert in sich besitzen, die zugleich auch vom Standpunkt der Nützlichkeit nicht notwendig gebraucht werden, so bezeichnet man sie mit Recht als überflüssig und auch als Luxus. Viele *beauty products*, Sessel, Teppiche sind weder schön noch notwendig für unser tägliches Leben, tragen also keinerlei ästhetischen Wert in sich und sind obendrein vom praktischen Standpunkt der Erreichung eines Zieles überflüssig, also reiner Luxus, besonders wenn sie zudem teuer sind. Auch das Element des Teueren klingt in dem Begriff Luxus mit.

Es gibt noch eine dritte, ebenfalls berechtigte Bedeutung von Luxus, die sich auf die Quantität bezieht. Dieser Luxus setzt nicht voraus, daß das Objekt kein Träger eines Wertes sei. Seine Überflüssigkeit rührt nicht von seiner Wertlosigkeit her, sondern von der Tatsache, daß eine Quantität ein und desselben Gegenstandes vorliegt, die in keinem Verhältnis zu seinem Gebrauch steht. Besitzt jemand fünfzig statt zehn Krawatten, so ist dies ein ausgesprochener Luxus; ebenso wenn jemand hundert Paar Schuhe, zweihundert verschiedene Kleider hat, mögen sie auch alle ästhetisch wertvoll sein. Zwei Elemente fundieren diesen Luxuscharakter: erstens die Tatsache, daß jemand viel mehr von solchen Dingen besitzt, als er für ein noch so elegantes Aussehen brauchen kann. Ein derartiger Überfluß ist spezifisch sinnlos. Zweitens ist er sehr teuer und schließt ein unverantwortliches Verhältnis zum Geld ein. Darin liegt ein revoltierendes, ausgesprochen unsoziales Element. Solch sinnlose Verschwendung ist unsittlich.

Dieser Typus von Luxus setzt aber voraus, daß es sich um Dinge handelt, die an sich zum Gebrauch bestimmt sind. Besitzt jemand hundert wertvolle Bilder, so ist dies etwas völlig anderes; von Luxus zu sprechen wäre sinnlos. Eine ästhetisch edle, kultivierte Einrichtung erfordert zwar große pekuniäre Ausgaben und ist darum nur Wohl-

12) Wohlgemerkt, die Überflüssigkeit, die uns berechtigt, von Luxus zu reden, beginnt nicht, wenn es sich um Dinge handelt, die in einem Leben nach der heiligen Armut fehlen, wie bei einem Buße tuenden Eremiten, der sich auf die zum nackten Leben notwendigen Dinge beschränkt. Nein, der Unterschied zwischen einem normalen Leben und einem in heiliger Armut bzw. dem Leben eines Büßers ist ein ganz anderer, auf den wir hier nicht eingehen wollen. Der Luxus bezieht sich nicht auf diesen Unterschied. Wir reden von einem normalen, bequemen Leben.

habenden zugänglich. Aber sie ist keineswegs ein Luxus, da sie einen hohen Wert in sich trägt. Sie hat darum eine volle Seinsberechtigung, auch wenn nur eine kleine Anzahl von Menschen sie genießen kann.

Uns interessiert hauptsächlich der Unterschied zwischen dieser besonderen Schönheit, die man als für die oberen Zehntausend bezeichnen kann, ohne dabei irgendwie ihre Seinsberechtigung zu leugnen und ohne sie als Luxus zu erklären, und der Schönheit im allgemeinen, die für alle Menschen zugänglich ist und ein hochbedeutsames objektives Gut darstellt.

Zielsetzung dieses Buches

Die Schönheit hat eine besondere Bedeutung für die geistige Entfaltung der Person. Denn im Blick auf das Schöne – wir denken an die thematische Konzentration auf etwas Schönes – liegt eine besondere Form des Sich-Transzendierens, einer kontemplativen Objektivität vor. Wir haben das Transzendieren, das in jeder Wertantwort liegt, häufig aufgezeigt. Hier möchten wir auf eine besondere Dimension des Transzendierens hinweisen, die der Wertantwort auf das Schöne eigen ist. Es ist das Element von Wahrheit, das in der „Uninteressiertheit", von der Kant spricht, enthalten ist. Ich sage das Element, das Kant gesehen hat und auf das er wohl irgendwie hinauswollte, obgleich er den Terminus Uninteressiertheit durchaus nicht eindeutig klärte, ja sogar in keiner Weise von einer falschen Interpretation unterschied.[13]

Die Objektivität, die wir im Auge haben, liegt darin, daß unsere eigene Person nicht immer, wie bei der sittlichen Wertantwort, in besonderer Weise einbezogen ist. Dieses Einbezogensein gilt vor allem für alle sittlich obligatorischen Handlungen. Nicht nur der Wert des Gutes auf der Objektseite ist thematisch, sondern auch seine sittliche Bedeutsamkeit; die Richtigkeit meines sittlichen Verhaltens steht auf dem Spiel. Das fällt bei der Antwort auf die Schönheit weg. Auch die Tatsache, daß alle Wertantworten auf das Schöne rein kontemplativer Natur sind, während bei der sittlichen Wertantwort meist der Wille eine entscheidende Rolle spielt, in vielen Fällen sogar das Handeln, weist auf die besondere Dimension des Sich-Transzendierens hin.

Uninteressiert in dem Sinn, daß die Person nicht ihren Vorteil sucht, sondern sich ganz an die Bedeutsamkeit hingibt, die das Gut in sich besitzt, ist jede echte Wertantwort. Diese Transzendenz erreicht in

13) Vgl. 16. Kapitel, S. 358 f.

einer Hinsicht in der Wertantwort auf sittlich bedeutsame Güter ihren Höhepunkt. Auf die verschiedenen Dimensionen der Transzendenz sind wir in unserem Buch *Das Wesen der Liebe*[14] ausführlich eingegangen.

Sosehr uns das Schöne zu beglücken und anzuziehen vermag, ist es in sich, in seiner Bedeutsamkeit spezifisch antipragmatisch und reicht am allerwenigsten in das Reich unserer Interessen herein, sei es unseres praktischen Lebens, unserer Beziehungen und Konflikte mit anderen Menschen, sei es unseres Broterwerbs. In dieser Hinsicht ist die Schönheit ein typischer Vertreter des Werthaften, d. h. dessen, was alle echten Werte besitzen bzw. was sie als Werte charakterisiert.

Aber dies zeigt uns den Ernst der Schönheit und ihre Wichtigkeit. Darum ist die Ästhetik, die adäquate philosophische Analyse des Reiches der Schönheit, ein wichtiger Teil der Philosophie. Sie erhält überdies, wie wir sahen, in der heutigen Zeit eine besondere Aktualität.

Wir werden in diesem Buch eine Ästhetik darzubieten versuchen, die sich von allen Konstruktionen fernhält, dem Wesen der Schönheit und aller ästhetischen Werte gerecht wird und in ihr Wesen einzudringen sucht, ohne stillschweigend von ungeprüften Theorien auszugehen.

Dieses Buch ist, wie schon erwähnt, nicht eine Auseinandersetzung mit bestehenden Theorien über die Schönheit, sondern eine Wesensanalyse der Welt des Schönen. Wir möchten darum das Wort von Aristoteles aus *De Anima*[15] wiederholen, das wir in unserer *Ethik*[16] zitierten: „Laßt uns nun einen ganz neuen Beginn setzen und versuchen, eine genaue Antwort auf die Frage zu geben: Was ist die Seele?" Statt auf die Seele wenden wir es auf die Schönheit an.

14) Bd. III der *Gesammelten Werke*, Habbel, Regensburg–Stuttgart 1971, Kap. IV u. a.

15) II, 412 a.

16) ‚Prolegomena', S. 9 des II. Bandes der *Gesammelten Werke*, Kohlhammer. Stuttgart–Regensburg 1973.

1. Kapitel

Die Objektivität der Schönheit

„. . . outre qu'il m'importe fort peu, si je suis le premier ou le dernier à écrire les choses que j'écris, pourvu seulement qu'elles soient vraies . . ."[1]

Wir wiesen schon in der Einleitung darauf hin, daß Schönheit ein Urphänomen von höchster Bedeutung und eine der großen Quellen tiefen Glückes ist. Blicken wir vorurteilslos auf das hin, was wir meinen, wenn wir von einem Gegenstand Schönheit aussagen, sei es von einer Melodie, einem Baum oder einem menschlichen Gesicht, so sehen wir klar, daß es eine Eigenschaft dieser Gegenstände ist, die sie in bedeutsamer Weise charakterisiert. Wir erfassen auch eindeutig, daß das, was wir mit dem Prädikat „schön" bezeichnen, keine neutrale Eigenschaft ist, wie wenn wir sagen, eine Melodie sei lang, ein Gesicht rund oder ein Baum hoch, sondern daß wir damit auf einen bestimmten Wert dieser Objekte abzielen.

Kurze Charakterisierung der drei Bedeutsamkeitskategorien

Der Ausdruck Wert wird unglückseligerweise oft in äquivokem Sinn gebraucht. Darum ist es erforderlich, auf jenen Sinn des Terminus Wert hinzuweisen, den wir im Auge haben, wenn wir die Schönheit als Wert bezeichnen. In unserer *Ethik* haben wir versucht, das

1) „. . . außerdem liegt mir sehr wenig daran, ob ich der erste oder der letzte bin, der die Dinge schreibt, die ich geschrieben habe, wenn sie nur wahr sind . . ." *Descartes* von Jacques Chevalier, Plon, Paris 1921, p. 53 (Brief an Père Vatier am 22. Februar 1638).

Wesen des Wertes im allgemeinen herauszuarbeiten. Als erstes muß der Charakter der Bedeutsamkeit betont werden, der das Wertvolle von allem bloß Neutralen unterscheidet. Aber mit der Bedeutsamkeit im Unterschied zur Neutralität haben wir den Wert im eigentlichen Sinn noch nicht charakterisiert, denn es gibt noch andere Arten der Bedeutsamkeit: erstens das bloß subjektiv Befriedigende, zweitens das objektive Gut für die Person, drittens das *in sich* Bedeutsame.

„Nehmen wir erstens an, jemand mache uns ein Kompliment. Wir merken vielleicht, daß wir es nicht ganz verdienen, aber es ist uns dennoch angenehm, es gefällt uns. Es ist nichts Neutrales und Indifferentes für uns, wie wenn uns jemand erklärt, sein Name beginne mit einem T. Vielleicht werden uns viele andere Dinge vor diesem Kompliment gesagt, Dinge von neutralem und indifferentem Charakter. Aber jetzt tritt das Kompliment gegenüber allen anderen Feststellungen in den Vordergrund. Es stellt sich uns als angenehm dar, ausgestattet mit den Merkmalen eines *bonum*, kurz als etwas Bedeutsames.

Nehmen wir ferner an, wir seien Zeugen einer großmütigen Tat geworden, jemand habe ein schweres Unrecht verziehen. Auch hier fällt uns ein Unterschied zu neutralen Tätigkeiten auf, z. B. zu dem Sich-Ankleiden oder dem Anzünden einer Zigarette. Der Akt des großmütigen Verzeihens leuchtet in der Tat als etwas Edles und Kostbares auf; er trägt das Merkmal des Bedeutungsvollen. Er bewegt uns und erweckt unsere Bewunderung. Wir erkennen nicht nur, daß sich diese Tat ereignet, sondern daß es *besser* ist, sie ereignet sich und dieser Mensch handelt so und nicht anders. Wir sind uns bewußt, dieser Akt ist bedeutsam, er ist etwas, was sein soll.

Vergleichen wir diese beiden Typen des Bedeutsamen, so entdecken wir sogleich die wesenhafte Verschiedenheit zwischen ihnen. Der erste – das Kompliment – ist nur *subjektiv bedeutsam*, der andere dagegen – der Akt des Verzeihens – *in sich bedeutsam*. Es ist uns ganz klar, das Kompliment trägt nur, soweit es uns Freude macht, den Charakter des Bedeutsamen. Seine Bedeutsamkeit zehrt ausschließlich von seiner Relation auf unsere Befriedigung; sobald es von dieser geschieden wird, sinkt es zurück in die Anonymität des Neutralen und Indifferenten.

Im Gegensatz dazu erweist sich der großmütige Akt des Verzeihens als etwas in sich Bedeutsames. Wir sind uns deutlich bewußt, daß seine Bedeutsamkeit in keiner Weise von irgendeiner Wirkung abhängt, die er in uns hervorruft. Seine besondere Bedeutsamkeit zehrt nicht von irgendwelcher Beziehung zu unserem Vergnügen und unserer Befriedigung. Er steht vor uns als etwas wesenhaft und autonom Bedeutsames, das in keiner Weise von unserer Reaktion abhängig ist."

„Der Wert ist das Wahre, das Gültige, das objektiv Bedeutsame selbst. Er hat einen ganz anderen Platz in der Ordnung der fundamentalen Begriffe als das subjektiv Befriedigende. Wie wir noch im einzelnen sehen werden, gehört er zu jenen letzten Gegebenheiten und Begriffen wie: Sein, Wahrheit, Erkenntnis, die man weder definieren noch leugnen kann, ohne sie stillschweigend wieder einzuführen. Aus diesem Grund ist der Versuch Aristipps, jeden objektiven Maßstab zu beseitigen und nur eine subjektive Bedeutsamkeit anzuerkennen, in Wirklichkeit immer erfolglos. Nachdem er mit seltener Konsequenz alle anderen Maßstäbe außer den Graden der Lust ausgemerzt hat, warnt er davor, unseren Instinkten tierisch zu folgen, und rät uns, ein Ding zu prüfen, bevor wir es wählen, um zu sehen, ob es uns das intensivste und andauerndste Vergnügen sichert. Hier stellt er dem vernünftigen Trachten nach Lust stillschweigend ein unvernünftiges Sich-Ausliefern an jede Verlockung oder Versuchung entgegen und behauptet, dieses vernünftige Streben sei die weisere Haltung, die wir haben sollten.

Warum *sollen* wir aber weise sein? Wenn das bloß subjektiv Befriedigende die Norm ist,warum sollte man dann einem Menschen widersprechen, der behauptet, er wolle lieber jedem Instinkt nachgeben, ohne sich darum zu kümmern, ob ihm etwas anderes mehr Vergnügen machen könnte? Offensichtlich setzt Aristippus außer der Lust stillschweigend noch eine andere, eine objektive Norm voraus: den Wert der Weisheit im Sinn eines vernunftgemäßen, systematischen Strebens nach Lust, im Gegensatz zu dem tierischen und unvernünftigen triebhaften Jagen nach ihr. Diese Norm ist unabhängig von der Frage, ob die Lust mehr oder weniger subjektiv befriedigend sei. Also ist der Begriff des Wertes in einer ganz und gar allgemeinen, formalen Weise vorausgesetzt. Natürlich ist keine Rede von sittlichen Werten. Aber indem er das systematische, vernünftige Streben nach Lust als Ideal, als etwas, nach dem wir trachten sollten, empfiehlt, behauptet er implicite, es sei objektiv vorzuziehen, es sollte so und nicht anders sein; damit ist der Begriff des Wertes oder des in sich Bedeutsamen stillschweigend vorausgesetzt."[2]

Wert im eigentlichen Sinn ist nur das in sich Bedeutsame. Wenn wir dieses fundamentalste *datum* (Gegebene) des in sich Bedeutsamen als den eigentlichen Sinn des Terminus Wert bezeichnen, so ist dies einmal

2) *Ethik*, 2. Kapitel, S. 39 f., und 3. Kapitel, S. 53.

dadurch gerechtfertigt, daß man irgendwie, wenn auch in unklarer Weise, mit dem Terminus Wert darauf abzielt. Außerdem ist dieser Sinn von Wert gemeint, wenn jemand von einer Handlung sagt, sie sei edel, gut, oder wenn er von der Würde der Person spricht. Das ist sowohl bei Nietzsche, der den Terminus einführte, als vor allem bei Scheler der Fall. Obgleich Scheler die Verschiedenheit der Bedeutsamkeitskategorien nicht herausarbeitete, zielt er doch primär auf das in sich Bedeutsame ab.

Schönheit ist ein objektiver Wert

Daß Schönheit ein Wert ist und nicht nur etwas für mich Befriedigendes, drückt schon die Sprache deutlich aus. Das „für", das sich organisch an etwas bloß Angenehmes anschließt, hätte einen ganz anderen Sinn, wenn man es dem Prädikat schön anfügen würde. Man sagt normalerweise: „Diese Farbe ist schön, diese Melodie ist schön" und nicht: „für mich schön." Wenn man es ausnahmsweise sagt, so hat das „für" nicht den Sinn, daß die Bedeutsamkeit der Farbe oder der Melodie von einer lustvollen Wirkung auf mich herrührt, sondern man meint: „Meiner Meinung nach sind sie schön." Das „für" drückt dann eine Relation zu meinem Urteil aus, das die Schönheit feststellt. „Andere mögen sie nicht schön finden – wohl aber ich." Die im Terminus Schönheit ausgedrückte Bedeutsamkeit ist in keiner Weise durch das „für mich" zum Ausdruck gebracht, wie wenn ich erkläre, etwas sei für mich befriedigend. Sagt jemand: „Für mich ist es sehr vorteilhaft, daß dieser Mann als Vorsitzender abgedankt hat", so zielt er eindeutig auf eine Art von Bedeutsamkeit ab, die sich durch sein Interesse konstituiert. Es ist für ihn befriedigend. Doch ist damit nichts darüber ausgesagt, ob dieses Ereignis in sich bedeutsam ist, ob es durch seinen eigenen Gehalt aus der Indifferenz herausgehoben ist, ob es einen Wert hat und bejahendenfalls welchen. Kein Zweifel: Wenn wir beim Anblick einer Landschaft ausrufen: „Wie schön!", meinen wir erstens eine Eigenschaft der Landschaft und nicht eine Wirkung auf uns. Aber vor allem weisen wir mit schön auf einen Wert, ein in sich Bedeutsames hin.

Es ist leider ein weitverbreitetes Vorurteil, anzunehmen, alle Werte seien nicht Eigenschaften eines Objektes, sondern nur Gefühle bzw. Wirkungen, die ein Gegenstand in uns auslöst. Man behauptet, wir könnten die Werte, die wir einem Objekt zuschreiben, nicht an ihm erfassen, beobachten, feststellen wie neutrale Eigenschaften.

Dieser verhängnisvolle Irrtum der Subjektivierung der Werte hat, wie so viele andere Irrtümer, besonders durch jenen Philosophen zahlreiche Anhänger erhalten, bei dem die Disproportion zwischen der Bedeutung, die er als Philosoph besitzt, und dem Einfluß, den er in der Geschichte der Philosophie ausgeübt hat, größer ist als bei irgendeinem anderen: David Hume[3].

Humes Theorie: Schönheit ist Wirkung auf unser Gemüt

Hume sagt in *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Euklid habe alle Eigenschaften des Kreises erschöpfend angegeben, aber in keinem Lehrsatz von seiner Schönheit gesprochen. Der Grund dafür sei evident. Die Schönheit sei keine Eigenschaft des Kreises, ... sondern nur eine Wirkung, die er auf unser Gemüt ausübe. Wir könnten die Schönheit weder durch unsere Sinne feststellen noch durch mathematisches Nachdenken.[4]

Diese Feststellung von Hume ist in dreifacher Hinsicht charakteristisch für seine leichtfertige Oberflächlichkeit. Erstens ist es durchaus nicht evident, daß der Grund, warum Euklid bei der Aufzählung aller geometrischen Eigenschaften die Schönheit des Kreises nicht erwähnt, darin liegt, daß sie keine wirkliche Eigenschaft des Kreises sei. Denn die Tatsache, daß die Schönheit in einer geometrischen Analyse nicht zum Thema gehört, genügt vollkommen, um dies zu erklären. Das ist einer der vielen Fälle, in denen Hume etwas als evident einführt, was in keiner Weise evident ist. Zweitens folgt aus der Tatsache, daß die Schönheit zutiefst von neutralen Qualitäten verschieden, nämlich ein

3) Hume war ein oberflächlicher Philosoph, ein in vieler Hinsicht mehr durch seine Skepsis und zynische Eleganz Eindruck machender Causeur, der fortwährend, ohne es zu merken, sich widersprechende Behauptungen als evident einführte. Dennoch war sein Einfluß auf einen Geist von so gewaltiger Potenz und Gründlichkeit wie Kant so groß, daß dieser von ihm sagte, er sei von ihm aus dem „dogmatischen Schlummer" erweckt worden (*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, ‚Vorwort'). Aber vor allem ist sein direkter Einfluß unverhältnismäßig stark. Er ist der Vater des Positivismus aller Spielarten, des Empiro-Kritizismus, des Psychologismus und vieler anderer unseliger philosophischer Verirrungen.

4) Appendix I, III; Meiner, Leipzig 1913. Deutsche Übersetzung von C. Winckler: *Untersuchung über die Prinzipien der Moral*, Anhang I ‚Das moralische Gefühl', 3.; Meiner, Hamburg 1962.

Wert ist, in keiner Weise, sie könne dem Gegenstand nicht objektiv zukommen. Drittens schließt Hume willkürlich durch eine falsche Alternative die Möglichkeit der Objektivität der Werte aus: Alles, was dem Gegenstand als wirkliche Eigenschaft zukomme, müsse, um bei dessen Betrachtung erkannt werden zu können, entweder ein Sinnesdatum sein oder aus Vernunftgründen abgeleitet werden können. Dies ist eine reine *petitio principii*[5]. Es ist auch eine unbewiesene und erst recht keine evidente Behauptung. Ja, sie ist sogar in sich widerspruchsvoll, denn sie ist selbst wieder eine Behauptung, die weder auf eine Sinneserfahrung zurückgeht noch auf einen analytischen Satz. Sie widerspricht also seinem eigenen berühmten Satz[6], der selbst nicht in die beiden Kategorien paßt, sondern eine philosophische Behauptung ganz anderer Natur ist. Nach seinem eigenen Verdikt müßte also *An Enquiry Concerning Human Understanding* verbrannt werden.

Die weitverbreitete These, wir könnten Werte nicht erfassen, nicht erkennen, sie seien vielmehr ein „Gefühl", das wir anläßlich des Wahrgenommenen empfinden, ist völlig unbegründet, unbewiesen und erst recht nicht evident. Sie tritt in sehr verschiedenen Formen auf, aber immer wird der in etwas ganz anderes uminterpretierte Wert dem Faktum gegenübergestellt.

Verschiedene Wahrnehmungsarten, der Unterschiedlichkeit der Gegenstände entsprechend

Bevor wir auf einzelne typische Formen dieser Subjektivierung der Werte im allgemeinen und der ästhetischen im besonderen eingehen, möchten wir kurz die Berechtigung der Unterscheidung von Werten und Fakten untersuchen. Wenn man damit auf den Unterschied zwischen neutralen Tatsachen und der geheimnisvollen Bedeutsamkeit, die Objekte besitzen können – und zwar die Bedeutsamkeit in sich: den Wert –, hinweisen will, so ist nichts dagegen zu sagen. Selbstverständlich ist es ein großer Unterschied, ob ich nur feststelle, daß etwas existiert, oder ob ich von seinem Wert spreche. Offensichtlich ist es etwas ganz anderes, ob ich sage: „Dort ertönt Musik" oder: „Dort ertönt schöne oder häßliche Musik."

Erwähnt man den Wert einer Sache, sei es ganz allgemein, wie: „Gerechtigkeit ist sittlich gut", oder im konkreten Fall, wie: „Die Haltung dieses Menschen ist edel", so stellt man offenbar etwas fest, was in eine ganz neue Richtung geht, verglichen mit der Feststellung einer neutralen Tatsache, z. B.: „Dieses Zimmer ist fünf Meter lang." Die Feststellung eines Wertes ist eine ganz neue Dimension, ein ganz neues Thema. Aber dieser Unterschied beinhaltet in keiner Weise, daß ich aufhöre, ein Faktum festzustellen. Wenn ich den sittlichen Wert eines Verzeihensaktes oder den Wert der Würde des Menschen als geistiger Person erfasse, liegt eine analoge Erkenntnis vor, wie wenn ich erkenne, daß ein Baum grün oder ein Syllogismus (Schluß) falsch ist. Gewiß, die Art des Erkennens ist radikal verschieden, der Typus der Wahrnehmung, mit dem ich Werte erfasse, ist ein anderer als der, mit dem ich Farben sehe, eine Stimme erkenne oder einsehe, daß $7 + 5 = 12$ ist. Aber die Verschiedenheit der Art des Erkennens von Werten und neutralen Fakten bedeutet nicht, daß die Wahrnehmung von Werten kein echtes Erkennen sei.

Es gibt die größten Unterschiede in der Art unmittelbaren Erfassens – der Wahrnehmung im weiteren Sinn des Wortes – je nach der Art des erkannten Gegenstandes. Wir brauchen ein Organ, um Farben, ein anderes, um Töne zu erfassen; jene können wir nur sehen, diese nur hören. Die Erkenntnis von körperlichen Gegenständen ist ganz anderer Art als die Erkenntnis von Personen. Das Wahrnehmen einer Melodie erfordert viel mehr als das Hören der Töne. Ganz unmusikalische Menschen erkennen keine Melodie, obgleich sie nicht taub sind. Es ist eine der interessantesten, hinreißendsten Aufgaben für den Philosophen, die Korrelation von Erfassen und Objekt zu untersuchen und die Unterschiede in den Akten des Erfassens der verschiedenen Gegenstandstypen festzustellen; d. h. zunächst, welche Inhalte überhaupt jemals unmittelbar erfaßt werden können, welche nur durch Schlüsse, welche nur durch Mitteilung usw., und dann innerhalb der „Wahrnehmungsarten" die je nach der Wesensart des Gegenstandes wechselnde Eigenart der Erkenntnis, mit der wir diesen Gegenstand allein erfassen können. Daß sich das Erfassen eines Wertes von dem eines neutralen Faktums unterscheidet, berechtigt uns aber in keiner Weise, zu behaupten, im ersten Fall läge überhaupt kein Erfassen im Sinn einer Wahrnehmung im weiteren Sinn des Wortes vor, kein klares, ausgesprochenes „Bewußtsein von".

---

5) Fehlerhafter Schluß, in dem etwas erst zu Beweisendes als Voraussetzung gebraucht wird. D. Hrsg.

6) „Greifen wir einen Band heraus ... so sollten wir fragen: ‚Enthält er irgendeinen Gedankengang über Größe oder Zahl?' Nein. ‚Enthält er irgendeinen auf Erfahrung gestützten Gedankengang über Tatsachen und Dasein?' Nein. Nun, so werft ihn ins Feuer, denn er kann nichts als Blendwerk und Täuschung enthalten." *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, hrsg. von Raoul Richter, Meiner, Leipzig 1911, S. 193. Englische Ausgabe: Meiner, Leipzig 1913, p. 176: ‚Of the Academical or Sceptical Philosophy'.

Hören wir, daß jemand seine Frau betrogen hat, so ist uns der sittliche Unwert dieser Handlung unmittelbar gegeben. Wir erfahren zwar von der Handlung nur mittelbar – durch Mitteilung –, aber der sittliche Unwert, der eindeutig an der Handlung haftet, ist uns trotzdem unmittelbar gegeben. Uns ist nun vor allem wichtig, daß uns der Wert bzw. Unwert eindeutig auf der Objektseite stehend gegeben ist und ein deutliches „Bewußtsein von" im Erfassen des Wertes vorliegt, dagegen nicht die unmittelbare Gegebenheit des sittlichen Unwertes im Gegensatz zu seinem Träger, der Handlung des Ehebruchs.

„Frontales Bewußtsein von" und „laterales" Vollzugsbewußtsein

Der größte Unterschied innerhalb des Erfahrens im allgemeinsten Sinn des Wortes ist der von „frontalem Bewußtsein von" einerseits und „lateralem" Erfahren von etwas andererseits. Alles, was nicht zu meiner eigenen Person gehört, ist mir nur gegeben in einem „Bewußtsein von", als Objekt, das sich meinem Geist erschließt, das ich auf der Objektseite erfasse. Ob es eine Farbe, ein materieller Gegenstand, ein Sachverhalt oder eine fremde Person ist, immer liegt ein frontales „Bewußtsein von" vor.

Wenn ich mich hingegen freue oder begeistere, wenn ich weine oder trauere, liebe oder hasse, liegt kein „Bewußtsein von" vor, sondern ein bewußt vollzogenes Sein, das mir nicht frontal gegenübersteht. Natürlich ist für die Freude und die Begeisterung immer ein „Bewußtsein von" dem Objekt, über das ich mich freue und begeistere, vorausgesetzt. Aber die Antworten, die Akte der Freude und Begeisterung selbst, sind kein „Bewußtsein von", sondern bewußt Seiende. Dahin gehören auch alle Akte des Erkennens selbst. Das Sehen ist mir nicht gegeben wie das Gesehene. Ich vollziehe das Sehen, bin mir bewußt, daß ich sehe, aber in einem lateralen, nicht in einem frontalen Bewußtsein. Von Erkenntnis kann man nur sprechen, wenn es sich um ein „Bewußtsein von" handelt. Nicht jedes „Bewußtsein von" ist ein Erkennen, es kann auch z. B. ein Vorstellen oder Wissen sein. Aber alles Erkennen im eigentlichen Sinn ist immer ein „Bewußtsein von".

Auch im Vollziehen der eigenen Akte lerne ich diese kennen. Wenn sich jemand verliebt, ist er zwar ganz auf den Menschen, in den er sich verliebt, gerichtet. Von ihm hat er ein „Bewußtsein von", aber er lernt dabei doch kennen, was Verliebtheit ist. Das bewußt vollzogene Sein erschließt sich ihm in seiner Eigenart, obgleich nur in lateraler

Weise. Wenn man dies ebenfalls Erkenntnis nennen will, so muß man sich klarmachen, daß die Erkenntnis dabei in keiner Weise Thema ist. Das Thema ist die Freude selbst, das Sich-Freuen, das bewußte Sein der Freude, das Erleben der Freude und nicht das Kennenlernen der Freude. Aber zugleich lernt man in ganz eigener Weise kennen, was Freude ist. Will man sie jedoch zum Erkenntnisthema machen, z. B. zum Objekt einer philosophischen Analyse, so macht man sie zum Objekt wie Gegenstände, die nicht ein Teil unseres bewußten Seins sind, und analysiert sie in einem „Bewußtsein von"; man blickt auf sie in frontaler Richtung. Sie hört dann natürlich auf, in diesem Moment selbst vollzogen zu werden. Das, was ich im Vollzugsbewußtsein von ihr kennenlernte, wird zum Gegenstand gemacht, und an die Stelle des bewußten Vollzuges tritt ein „Bewußtsein von". Gewiß, eine unmittelbare Wahrnehmung der zum Objekt unseres Erkennens gemachten Freude ist nicht möglich. Eine Selbstgegebenheit der Freude, wie bei der Wahrnehmung einer Farbe, eines Baumes, ist unmöglich. Die Realberührung mit der Freude ist uns nur im lateralen Vollzugsbewußtsein gegeben. Sobald ich sie zum Gegenstand meines Erkennens mache, hört sie auf, in ihrer realen Form als bewußtes Sein, d. h. als Teil meines bewußten Seins, wenigstens aktuell zu existieren. Aber da die Freude eine intelligible Wesenheit ist, wird mir – auch wenn ich die mir durch den Vollzug bekannte Gegebenheit der Freude zum Objekt mache – ihr Wesen in einer geistigen Intuition wie alle echten Wesenheiten unmittelbar gegeben sein.

Nach dieser kurzen Exkursion in das erkenntnistheoretische Gebiet können wir klar sehen, daß keinerlei Grund vorliegt, zu behaupten, man könne die Schönheit einer Melodie, weil sie ein Wert sei, nicht erkennen, sie könne nicht wie Fakten wahrgenommen werden.

Da die Vertreter dieser Theorie das Faktum mit dem neutralen Faktum gleichsetzen, behauptet z. B. George Santayana[7] in dogmatischer Weise, nur Fakten könnten wahrgenommen und festgestellt werden. Darum könnten Werte nicht erkannt oder festgestellt werden.

Wir sahen schon, daß Werte genauso erfaßt werden können wie irgendein neutraler Gegenstand oder irgendein neutrales Faktum. Wenn ich eine Melodie höre, ist mir ihre Schönheit oder Unschönheit genauso unmittelbar, genauso selbstpräsent gegeben wie die Melodie; sie ist genauso auf der Objektseite als ein von mir verschiedenes Etwas und von allen lateralen Bewußtseinserfahrungen verschie-

7) *The Sense of Beauty*, The Modern Library, Random House, New York 1955 (1. Auflage 1896); Part I, 2, p. 25 und 11, p. 51.

den gegeben. Ich entdecke die Schönheit der Melodie als an der Melodie haftend. Mit dieser lerne ich auch ihre Schönheit kennen, stelle sie fest. Daß diese Werterkenntnis oder Kenntnisnahme der Schönheit eine andere Art des Erfassens ist, ein ganz anderer Typus von Wahrnehmung, der sich von den übrigen Typen noch viel mehr unterscheidet als das Sehen vom Hören, ändert nichts daran, daß diese Erkenntnis ein echtes „Bewußtsein von" ist, eine echte Wahrnehmung im weiteren Sinn, die radikal verschieden ist von allen Arten des lateralen Vollzugsbewußtseins.

Verwechslung des Erfassens der Schönheit mit körperlichen Erlebnissen (James-Langesche Gefühlstheorie)

Offenbar ist es eine gewaltsame Verdrehung der Tatsachen, wenn man behauptet, die Schönheit sei ein emotionales Erlebnis im Sinne eines von uns vollzogenen bewußt Seienden.[8] Es gibt einen Akt der Freude oder eine von uns vollzogene affektive Antwort der Freude, aber es gibt keinen Akt der Schönheit, keine Schönheit als bewußt Seiendes, das von uns vollzogen wird wie Freude, Liebe, Haß usw. Es gibt keinen Akt der Person, dessen Gehalt die Schönheit wäre, wie die Freude, Liebe oder Treue den Gehalt einer Antwort bildet. Wenn Max Scheler von einem Wertfühlen[9] spricht, so ist offenbar eine besondere Art des „Bewußtseins von" gemeint und nicht ein Gefühl, das sich als bewußt Seiendes in mir abspielt. Es ist eine besondere Form intuitiven Erfassens der Werte gemeint, die im Unterschied zum Sehen

8) Die präziseste Formulierung dieser unseligen Subjektivierung der Schönheit findet sich bei dem italienischen Philosophen Benedetto Croce (*Estetica in nuce*, Laterza & Figli, Bari 1946). Er wendet den von George Berkeley (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Dublin 1710, Part I, § 3) stammenden Satz: *esse est percipi* (Sein ist Wahrgenommenwerden) auf die Werte und insbesondere auf die Schönheit an. Bei Berkeley bezieht sich diese Interpretation des Seins auf die Welt der materiellen Körper. Croce aber wendet sie nur auf Werte und insbesondere eben auf die Schönheit an. Die „Fakten" haben für ihn eine volle Realität in sich; die Schönheit ist jedoch etwas, dessen Existenz nur darin besteht, daß sie von einem Menschen wahrgenommen wird. Dies ist eine andere Form des Subjektivismus als bei Santayana, da die Schönheit für Croce nicht ein Gefühl ist, sondern nur ein bloß humaner Aspekt.

9) *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 4. Auflage, Francke, Bern 1954, 2. Teil, V, 2, S. 271 ff. (*Gesammelte Werke*, Bd. II).

eine intimere, weniger distanzierte Berührung des Gegenstandes beinhaltet, aber doch ein reines „Bewußtsein von" bleibt.

Nun könnte jemand einwenden, daß es nicht nur die Alternative des frontalen oder lateralen Bewußtseins gibt, nicht nur das eindeutige „Bewußtsein von" etwas auf der Objektseite Befindlichem und das vollziehende Erleben eines bewußt Seienden. Es gibt auch Phänomene wie einen körperlichen Schmerz, der sich wohl in mir abspielt und der in seiner Existenz davon zehrt, „gefühlt" zu werden, den ich aber doch „habe" und der nicht ganz auf der Subjektseite steht. Dieser körperliche Schmerz ist kein lateral von mir Vollzogenes – ich bin nicht schmerzvoll, sondern ich habe diesen Schmerz – während ich nicht Freude habe, sondern freudig bin. Diese Art von Erlebnissen hat einen halbgegenständlichen Charakter. Solche Erlebnisse spielen sich in mir ab, aber sie sind weder Antworten oder Akte noch tiefe Zustände meiner Seele wie Glück. Sie teilen mit den lateralen Erlebnissen, daß bei dem Fühlen des körperlichen Schmerzes nicht die Erkenntnis das Thema ist. Aber ungleich allen Antworten, Akten und den Erkenntnisakten selber hören diese körperlichen Schmerzen nicht auf, aktuell erlebt zu werden, wenn ich sie zum Gegenstand meiner Erkenntnis mache. Ihr halbgegenständlicher Charakter läßt es zu, auf sie in einem „Bewußtsein von" hinzublicken und ihre Eigenart zu erkennen, falls dies bei starken körperlichen Schmerzen nicht aus anderen Gründen unmöglich ist. Ihre Stärke beeinträchtigt unsere Fähigkeit, auf sie so hinzublicken, daß die Erkenntnis Thema sein könnte.

Aber, so sollte man meinen, aus der Schönheit ein bloßes körperliches Lusterlebnis zu machen, ist doch wohl ein zu abenteuerlicher Unsinn, um ernsthaft von jemandem vertreten zu werden. Leider gibt es jedoch keine Behauptung, mag sie auch noch so sehr den Tatsachen widersprechen, die nicht schon einmal von einem Philosophen vertreten wurde.

Selbst ein so bedeutender Philosoph wie William James, der so viele richtige Einsichten hatte, fiel eine Zeitlang dem unseligen Irrtum zum Opfer, der in der sogenannten James-Langeschen Gefühlstheorie[10] niedergelegt ist. Hier werden alle „Gefühle", d. h. alle affektiven, sinnvollen Antworten wie Freude, Trauer, Verehrung, Verachtung,

10) W. James: ‚What is an Emotion', *Mind*, 1884, vol. IX, pp. 188–205, und: ‚The Emotions', Ch. XXV of the *Principles of Psychology*, Holt, New York 1893; C. G. Lange: *Über Gemütsbewegungen*, deutsche Übersetzung aus dem Dänischen von H. Kurela, Leipzig 1887; sämtliche Abhandlungen enthalten in: *The Emotions* by Carl G. Lange and William James; Hafner, New York and London 1967.

Liebe und Haß als bloß körperliche Erlebnisse wie Bauchweh oder Herzklopfen hingestellt, die nur durch Assoziation mit der Vorstellung eines Gegenstandes verbunden sind. Dies stellt die Leugnung aller affektiven psychischen Erlebnisse dar – von reinen Zuständen der Depression bis zu den intentionalen affektiven Antworten der Freude und Trauer. Es ist wohl eine der tollsten Konstruktionen, eine der unsinnigsten, der Realität flagrant widersprechenden „Theorien", die je vorgebracht wurden, ein einfaches Ignorieren des Gegebenen, wie wenn ein Blinder über Farben spricht. Es ist wahrhaft nicht der Mühe wert, diese Theorie zu widerlegen. Viel interessanter wäre das psychologische Problem, zu erklären, wie es möglich war, daß ein so anregender, vielseitiger Denker wie William James, dem wir das schöne Wort verdanken: *„I see what I see"* („Ich sehe, was ich sehe"), mit dem er sich weigerte, sich von Theorien das Gegebene wegdiskutieren zu lassen, in einen solch primitiven Irrtum verfallen konnte, der das krasseste Beispiel für die Verletzung des Prinzips: *„I see what I see"* darstellt.

Aber diese Theorie bezieht sich nicht nur auf die Subjektivierung von Schönheit. Sie reduziert alles affektive Erleben im Menschen auf spezifische körperliche Erlebnisse.

Uns kommt es hier vor allem darauf an, zu zeigen, daß die Schönheit überhaupt keine psychische personale Realität ist, keinerlei „Gefühl", weder ein körperliches halbgegenständliches noch ein ganz zum Subjekt gehöriges, im lateralen Vollzug erlebtes wie alle affektiven Zustände und Antworten. Die Schönheit präsentiert sich eindeutig als Eigenschaft eines Objektes, und zwar als ein Wert. Sie gehört ohne Zweifel nicht zu der ontologischen Domäne des bewußt Seienden.

Fehldeutung aller Werte als psychische Erlebnisse (Santayana)

Manche Philosophen behaupten, alle Werte seien psychische Erlebnisse. Diese völlig unbegründete, ja evident falsche Behauptung wird von Santayana, Dewey, Carnap und vielen anderen mit dogmatischer Emphase als etwas Evidentes hingestellt. Es ist ein sehr interessantes allgemeines Phänomen, wie oft Philosophen etwas als selbstverständlich, unbezweifelbar hinstellen, was weder evident noch in irgendeiner Weise bewiesen ist. In David Humes Büchern finden wir dafür unzählige Beispiele. Sehr oft besitzen diese nicht nur nicht evidenten, nicht nur unbewiesenen, sondern ausgesprochen falschen Thesen eine Pseudo-

Selbstverständlichkeit, die den Leser mundtot macht.[11] Diese These, die Werte als bloße psychische Erlebnisse umzudeuten, haben wir in unserer *Ethik*[12] ausführlich widerlegt.

Hier möchten wir darauf hinweisen, daß dabei eine Verkennung des ontologischen Wesens des Wertes vorliegt, da man nicht sieht, daß der Wert sowenig wie Wahrheit ein bewußt Seiendes, z. B. irgendein personales Erlebnis, ist. Diese These ist auch eine Verkennung dessen, was den Wert von dem neutralen Seienden trennt und zum Wert macht, und ein Verkennen der Verschiedenheit von Wert als dem „in sich Bedeutsamen" und dem bloß subjektiv für mich Befriedigenden.

Wenn man von dem schon erwähnten Vorurteil ausgeht, Werte seien nicht objektiv wie Fakten gegeben und stellten alle nur eine Reaktion unsererseits auf einen Gegenstand dar, dann ist es klar, daß man mit der Feststellung, Schönheit ist ein Wert, auch die Schönheit subjektiviert. Es ist eine reine *petitio principii* des *quod erat demonstrandum* (was zu beweisen war); die Subjektivität aller Werte wird nämlich stillschweigend vorausgesetzt und dann muß die richtige Feststellung, daß die Schönheit ein Wert und nicht etwas Neutrales ist, zu dem weiteren Schluß führen: also ist die Schönheit eine psychische Gegebenheit. Sobald man aber die völlige Irrigkeit der Behauptung, die Werte seien psychische Entitäten, entdeckt hat, bricht das ganze Kartenhaus und erst recht die subjektive Gültigkeit des Wertvollen zusammen. Hat man die Äquivokation im Terminus Wert entdeckt, d. h., daß es zwei radikal verschiedene Arten von Bedeutsamkeit gibt: das in sich und das nur für mich Bedeutsame, dann wird es klar, daß die Feststellung: „Schönheit ist ein Wert" – also zunächst keine neutrale Eigenschaft – zwar richtig, doch der Schluß, daß hier etwas bloß subjektiv Gültiges vorliegt, ganz falsch ist.

Bei Santayana finden wir den Satz: Sobald wir Bewußtheit ausschalten, ist auch die Möglichkeit eines Wertes ausgeschaltet.[13] Hier wird offenbar der Unterschied zwischen „Bewußtsein von" etwas und bewußtem Sein, d. h. personal bewußt vollzogener Seinsform, nicht gemacht. Sobald man diese zentrale Verschiedenheit entdeckt hat, sieht man, daß der Terminus „Bewußtheit" bei Santayana äquivok gebraucht wird. Es sind offenbar zwei verschiedene Thesen: erstens die

11) Vgl. Alice von Hildebrand: ‚On The Pseudo-Obvious' in *Wahrheit, Wert und Sein, Festgabe für Dietrich von Hildebrand zum 80. Geburtstag*, herausgegeben von Balduin Schwarz, Habbel, Regensburg 1970, S. 25–32.

12) 9. Kapitel, S. 124 ff.

13) Part I, 1, p. 23.

Behauptung, daß die Existenz des Wertes ein „Bewußtsein von" voraussetzt, daß die Werte nicht existierten, wenn keine geistige Person sie erfassen könnte; zweitens die Behauptung, daß Wert und Unwert selbst bewußt Seiende sind und darum nicht existieren würden, wenn es keine Personen gäbe, sowenig wie Schließen, Einsicht, Wollen, Verehrung, Liebe in einer apersonalen Welt existieren könnten.

Die letzte Behauptung ist, wie wir schon gesehen haben, ein eindeutiger Irrtum. Weder der sittliche Wert noch die ästhetischen Werte sind personal vollzogene Seiende. Wohl wäre es richtig, zu sagen, in einer Welt ohne Personen könnten sittliche Werte wie Gerechtigkeit, Reinheit, Großmut nie realisiert werden, weil sie notwendig Personen als Träger voraussetzen. Aber erstens gilt dies nicht für ästhetische Werte – denn viele apersonale Gebilde sind Träger von Schönheit – und zweitens existieren die sittlichen Werte, wie Max Scheler richtig sagte, auf „dem Rücken des menschlichen Aktes"[14]. Sie werden dadurch, daß dieser Akt ihr Träger ist, niemals selbst ein personal Vollzogenes. Sie werden uns nicht im Vollzug des Aktes, in einem lateralen Bewußtsein bekannt wie Freude oder Liebe.

Aber wir brauchen auf dieses an sich so interessante Problem nicht einzugehen, da es offenbar kein Wesenszug von Werten qua Werten ist, daß sie Personen anhaften und deren Akte als Träger voraussetzen. Dies ist vielmehr ein spezifisches Charakteristikum der sittlichen Werte, das allerdings auch bei anderen Werten, wie den „intellektuellen", vorkommt, aber durchaus nicht bei allen – weder bei Sachverhaltswerten noch vor allem bei ästhetischen Werten. Offenbar denkt auch Santayana in seiner Behauptung nicht an die Frage, welche Art des Seienden für das *objektive* Tragen der Werte vorausgesetzt ist, sondern er versucht, alle Werte als „Gefühle" zu interpretieren.[15]

Angebliche Abhängigkeit aller Werte vom personalen Bewußtsein

Auch die Behauptung, bei Werten handle es sich um etwas, dessen Existenz zusammenbräche, wenn es nicht von einem personalen Geist erfaßt würde, ist nicht das, worauf er hinaus will. Überdies wäre diese Behauptung falsch. Es hat einen guten Sinn zu sagen, daß es keinen Schein, keine Illusion, keinen Traum geben könnte, wenn es keine

14) A. a. O., erster Teil, I, 2, S. 49.
15) Part I, 1, p. 23.

Personen und kein „Bewußtsein von" gäbe. In einer apersonalen Welt gäbe es nur den Unterschied von Existieren und Nichtexistieren, niemals aber den von wirklich und von scheinbar Existieren. Im Schein liegt eine Wesensbeziehung zu einer Person und ihrem „Bewußtsein von" vor; etwas kann nur jemandem so scheinen. Das halluzinierte Haus existiert nicht wirklich, nur der Akt des Halluzinierens ist volle Wirklichkeit. Die geträumte Begegnung mit einem Menschen fand nicht in Wirklichkeit statt, wohl aber war das „Bewußtsein von", das das Träumen darstellt, voll real. Das ist die glorreiche Entdeckung des heiligen Augustinus in seinem „*Si fallor, sum*"[16] und die von Descartes mit Recht wieder hervorgehobene Grundwahrheit in seinem „*Cogito, ergo sum*"[17], beides die Urwiderlegung der Skepsis, die absolut gewisse Feststellung authentischer objektiver Realität.

Die Behauptung, Werte existierten nicht, wenn sie nicht von einer Person erfaßt würden – es hätte keinen Sinn zu sagen: Gerechtigkeit ist ein sittlicher Wert, wenn jemand kein „Bewußtsein von" ihr hat –, würde die Werte entweder als bloße Illusionen hinstellen, sie völlig ihrer Seinsautonomie berauben oder aber sie für etwas erklären, was sich nur in bezug auf einen personalen Geist konstituiert. So können wir vom Erkenntnisgrund im Unterschied zur *causa efficiens* (Wirkursache) oder zu allen ontologischen Wesensbeziehungen sagen, daß er wesenhaft eine Beziehung auf ein mögliches Erkennen einschließt. Er ist objektiv gültig, in keiner Weise subjektiv, aber er schließt ein wesenhaftes „für" eine mögliche Erkenntnis ein.

Die Werte als bloße Illusionen hinstellen wäre eine völlig unbewiesene, ja eindeutig falsche Behauptung. Offenbar unterscheiden wir, wie sonst auch innerhalb der Werterkenntnis, Illusion und Wirklichkeit. Wir können uns täuschen, indem wir einem Ideal anhängen, das sich später als Idol herausstellt. Wir können uns über den konkreten Wert einer Person, einer Handlung täuschen und z. B. sehen, daß eine anscheinend selbstlose Handlung in Wirklichkeit von egoistischen Motiven bestimmt war. Es wäre eine jeder Grundlage entbehrende Behauptung, zu erklären, bei allen Werten läge jene Art der Abhängigkeit von der Person vor, die das Halluzinierte im Unterschied zum Wirklichen besitzt, die minimale Existenz, die nur davon zehrt, Inhalt eines „Bewußtseins von" zu sein. Dies ist aber auch kaum die Intention von Santayana, wenn er sagt, daß mit dem Bewußtsein zugleich alle Werte verschwinden. Auch die ganz objektive, wesenhafte Bezie-

16) *De civitate Dei*, XI, 26. („Wenn ich irre, bin ich.")
17) *Principia Philosophiae*, Pars prima, VII. („Ich denke, also bin ich.")

hung zu einem personalen Akt, die beim Erkenntnisgrund besteht, liegt nicht bei Werten vor. Von den echten Werten zu behaupten, sie seien wesenhaft auf den erkennenden Akt bezogen, wäre völlig falsch. Wir brauchen nur die Beziehung zwischen sittlichem Wert und Gerechtigkeit mit der Garantiebeziehung zu vergleichen, die gegeben ist, wenn wir sagen: „Ich sehe Rauch, da muß ein Feuer sein", um klar einzusehen, daß jene keinerlei „für" in bezug auf die Erkenntnis enthält. Es handelt sich vielmehr um eine im Wesen der Gerechtigkeit objektiv fundierte Beziehung zum sittlichen Wert. Aber auch diese Behauptung ist nicht das, worauf Santayana abzielt.

Der Sinn seiner These, daß mit der Existenz personalen Bewußtseins alle Werte stehen und fallen, kommt deutlich in seinen weiteren Ausführungen zum Vorschein.

Er sagt nicht nur, „Bewußtsein" ist für die Werte die unerläßliche Voraussetzung, sondern ausdrücklich „emotionales Bewußtsein". Auch in einer Welt, in der es nur ein rein intellektuelles Bewußtsein gäbe, ohne daß das Erkannte eine Emotion herbeiführte, in der jedes Ereignis erfaßt würde, die Beziehungen zwischen ihnen festgestellt würden, aber all dies ohne einen Schatten von Begehren, Lust oder Bedauern, wäre kein Ereignis abstoßend, keine Situation furchtbar. Wir können uns eine Welt vorstellen, folgert er weiter, in der es keinen Willen gibt. Dann würden ebenso alle Werte verschwinden wie in einer Welt ohne alles Bewußtsein.[18]

Überraschend ist der plötzliche Übergang von emotionalen Erlebnissen zum Willen oder die Gleichsetzung von Begehren (*desiderare*) und Wille. Der Wille ist ein geistiger Akt, der ein Objekt voraussetzt, das mit einer der drei Formen von Bedeutsamkeit ausgestattet ist. Wir können nur Sachverhalte wollen, die in irgendeiner Form bedeutsam sind. Gäbe es nur neutrale und indifferente Sachverhalte, so bestünde keine mögliche Motivation für den Willen. Es wäre darum richtig zu sagen, in einer völlig neutralen Welt, in der es keine Form von Bedeutsamkeit gäbe, weder in sich Bedeutsames – einen Wert – noch ein objektives Gut für die Person, noch ein bloß subjektiv Befriedigendes, könnte der Wille nicht funktionieren. Nicht die Bedeutsamkeit setzt die Existenz des Willens voraus, sondern umgekehrt: der Wille setzt die Bedeutsamkeit voraus.

Den Willen als zum „emotionalen" Bewußtsein gehörig zu bezeichnen ist überdies sehr unglücklich. Das ist eine ausgesprochene Konfusion. Zur Not kann man alle emotionalen Erlebnisse „affektive" nennen. Dann faßt man alles zusammen: von körperlicher Lust und Unlust über Zustände wie Depression, gute und schlechte Laune bis zu den geistigen affektiven Antworten wie Freude, Trauer, Liebe sowie alle Erlebnisse, in denen wir den Unterschied von negativ und positiv machen können im Sinne von beglückend und dem Gegenteil davon. Zu den emotionalen Erlebnissen in diesem weitesten Sinn gehören auch die verschiedenen Formen des Affiziertwerdens: Gerührtwerden, Erschüttertwerden durch ein Ereignis, ebenso wie ganz anders geartete, z. B. das Genießen. Auch alles Begehren, alle Sehnsucht, alles Verlangen ist in diesem erweiterten Sinn emotional. Aber selbst zu diesem erweiterten, unpräzisen und nicht glücklichen Begriff des „Emotionalen" – unglücklich, weil er gleich von den niedrigsten Formen des „Gefühls" ausgeht und sie zur *causa exemplaris* (urbildlichen Ursache) des ganzen affektiven Reiches macht – kann der Wille nicht gerechnet werden. Die volitionalen Stellungnahmen heben sich deutlich von den affektiven Stellungnahmen ab, ebenso von den bloß theoretischen, z. B. Überzeugung, Zweifel. Selbst wenn wir von den höchsten Formen der „emotionalen" Sphäre ausgehen, den geistigen affektiven Antworten, unterscheidet sich der Wille eindeutig von ihnen als etwas formal ganz anderes.[19]

Umdeutung der Werte durch die appetitus-Theorie

Viel wichtiger als diese Verwechslungen in Santayanas These ist aber für unseren Zusammenhang die Behauptung, die er als Axiom aufstellt und die ein eindeutiger Ausdruck des in so vielen Formen auftretenden Wertrelativismus ist. Er erklärt, es sei ein für jede Ethik grundlegendes Axiom, das für „gewisse eigensinnige Gedanken ... tödlich ist", daß es keine Werte gebe ohne eine Würdigung derselben und daß „gut" nicht existent sei, abgesehen von dem Vorziehen des einen vor dem anderen.

Er sagt ausdrücklich: „In der Würdigung, im Bevorzugen liegt die Wurzel und das Wesen alles Wertvollen." Dabei beruft er sich auf Spinozas Wort: Wir begehren etwas nicht, weil es gut ist, sondern es ist nur gut, weil wir es begehren.[20]

Santayana hat recht, wenn er diesen seinen Wertrelativismus ein „Axiom" nennt: denn er begnügt sich, es einfach zu behaupten, ohne

18) Part I, 1, p. 23.

19) Vgl. *Ethik*, 17. Kapitel.

20) Part I, 2, p. 23. Vgl. Spinoza, *Die Ethik*, III, 9. Lehrsatz, Erläuterung.

irgendeinen Beweis dafür anzuführen. Er nimmt sich nicht die Mühe, die Tatsachen, das Gegebene, wirklich zu untersuchen, sondern er führt ein Axiom ein, das den Tatsachen in keiner Weise entspricht. Er macht keinerlei Unterschiede im Reich dessen, was er emotional nennt. Er versäumt, ein Werturteil von einer affektiven Antwort auf den Wert zu trennen, und beruft sich auf Spinozas These, die dieser auch nur willkürlich behauptet, ohne sie irgendwie zu beweisen.

Wir müssen aber hier noch auf verschiedene mögliche Interpretationen dieser Theorie eingehen.

Es ist eine alte These, die Bedeutsamkeit eines Seienden auf die Fähigkeit zurückzuführen, die in der Natur des Menschen gelegenen Bedürfnisse, Verlangen, Begehren – als *appetitus* bezeichnet – zu stillen und zu befrieden. Die Ansätze dazu finden sich schon bei Aristoteles; diese Theorie ist beim heiligen Thomas weiter entwickelt. Aber sie ist, Gott sei Dank, nie konsequent durchgeführt worden. Auch wenn Thomas auf die sittlichen Werte zu sprechen kommt, z. B. auf den sittlichen Wert einer Handlung, tritt dieser Versuch, alle Werte auf die Befriedung eines *appetitus* zurückzuführen, in den Hintergrund. Das *secundum naturam* (das Naturgemäße) steht im Vordergrund. In der Behauptung, daß die sittlichen Gebote Gottes nicht wie positive Gebote ein bloßer Ausfluß seines Wollens sind, sondern seinem Wesen entsprechen, die sittlichen Werte des Menschen also implicite als eine *similitudo Dei* (Gottähnlichkeit) verstanden werden, ist die Zurückführung auf den *appetitus* objektiv aufgegeben.[21]

Wir brauchen nicht auf den Irrtum einzugehen, alle Bedeutsamkeit sei auf die Befriedung eines *appetitus* zurückzuführen. Das ist schon in unserer *Ethik*[22] geschehen und noch ausführlicher in unserem Buch *Das Wesen der Liebe*[23]. Diese These übersieht völlig die Transzendenz des Menschen, indem sie aus allen Wertantworten einen *appetitus* macht, obgleich sie die Transzendenz des Menschen in der Erkenntnis voll anerkennt. Was im Falle des Durstes wirklich vorliegt – daß Wasser für den Durstigen wegen seines Durstes bedeutsam wird, daß es aber wenigstens diese Bedeutsamkeit verliert, wenn der Durst gestillt ist –, wird auf die gänzlich verschiedene Situation ausgedehnt, in der wir uns über die Befreiung eines unschuldig Gefangenen oder über eine heroische sittliche Handlung eines Menschen freuen. Während

21) Vgl. Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, I a, q. 80; 1 a–II ae, q. 62; q. 93, a. 6, ad 1; q. 94, a. 2.

22) 8. Kapitel.

23) Kap. I.

beim Durst dieser das *principium* (Bestimmende) ist und die Bedeutsamkeit des Wassers das *principiatum* (Bestimmte), ist bei der Freude oder Begeisterung über eine sittliche Handlung eines Menschen der sittliche Wert das *principium* und unsere Antwort das *principiatum*.

Es ist eine reine Umkehrung der Wirklichkeit, wenn man die Bedeutsamkeit des Wertes in die Fähigkeit verlegt, ein Bedürfnis, ein in der Natur des Menschen gelegenes Streben zu befrieden. In der eindeutig gegebenen Seinsautonomie der Werte, in ihrer in sich ruhenden Bedeutsamkeit findet sich nichts, was eine solche Auffassung rechtfertigen würde. Es ist eine reine Vergewaltigung der Tatsachen, um den allgemeinen Grundsatz: *bonum et ens convertuntur*[24] zu rechtfertigen. Das *ens* wird nur durch die Beziehung auf einen *appetitus* ein *bonum* und aus seiner Neutralität in die Bedeutsamkeit herausgehoben. Es ist nur mit Rücksicht auf einen *appetitus* bedeutsam. Über das *ens* als solches ist alles gesagt, wenn man weiß, daß es ein Seiendes ist. Dieser Satz ist weder evident noch irgendwie bewiesen. Die *appetitus*-Theorie ist der Versuch einer übersimplifizierten Antwort auf das große metaphysische Problem des Verhältnisses von Sein und Wert.[25]

Wir haben dies, wie gesagt, an anderer Stelle ausführlich gezeigt. Hier muß betont werden, daß im Unterschied zu dem Wertrelativismus von Santayana, Ralph Barton Perry, Dewey und unzähligen anderen modernen Philosophen das Objekt doch eine Eigenschaft besitzt, die dem im Wesen des Menschen gelegenen *appetitus* entspricht, nämlich die Fähigkeit, diesen *appetitus* zu befrieden. Die traditionelle These leugnet in keiner Weise die objektive Gültigkeit eines Werturteils. Sie reduziert nur alle Bedeutsamkeit auf eine bestimmte Form des objektiven Gutes für die Person, aber sie zielt nicht darauf ab, alle Bedeutsamkeit auf ein bloß für mich Befriedigendes zurückzuführen, das ja überdies je nach der in Frage kommenden Person wechselt.

So falsch die *appetitus*-Theorie ist, so sehr sie das Wesen der Werte, des in sich Bedeutsamen verkennt – wobei sie dieses aber doch stillschweigend immer wieder voraussetzt –, sie ist in keiner Weise ein Wertrealativismus, der aus dem Wert einen Niederschlag eines Begehrens macht, das von Mensch zu Mensch wechseln kann.

Wir stoßen hier wieder auf die schon vorher erwähnte Äquivokation im Begriff relativ, der einmal eine objektive Beziehung einer

24) Vgl. Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, I a, q. 5, a. 1 und q. 16, a. 3 (Das Gute und das Seiende fallen zusammen).

25) Vgl. Josef Seifert: ‚Die verschiedenen Bedeutungen von „Sein" – Dietrich von Hildebrand als Metaphysiker und Martin Heideggers Vorwurf der Seinsvergessenheit' in *Wahrheit, Wert und Sein*, a. a. O., S. 301–332.

Sache zu einer anderen meint, das andere Mal eine Leugnung der objektiven Gültigkeit, ein Uns-nur-so-Erscheinen. Diesen zentralen Unterschied hat schon Aristoteles gezeigt. Wir wiesen auf die objektive Bezogenheit des Erkenntnisgrundes auf eine mögliche Erkenntnis hin. Sie ist ein klassisches Beispiel der vollen objektiven Gültigkeit einer Bezogenheit auf einen personalen Geist, und zwar auf eine Erkenntnis. Der Erkenntnisgrund ist in objektiv gültiger Weise ein Grund für eine mögliche Erkenntnis. Diese seine Funktion unterscheidet sich von allem Nur-so-Scheinenden. Die Leistung des Erkenntnisgrundes, eine Garantie für die Existenz einer anderen Tatsache zu bilden: für eine mögliche Erkenntnis, ist selbst nicht relativ auf einen menschlichen Geist, sie besteht ganz objektiv in sich – oder, wie wir auch sagen können: Das Urteil, daß ein Sachverhalt einen Erkenntnisgrund für einen anderen bildet, ist objektiv wahr und in seiner Wahrheit in keiner Weise nur „für" einen personalen Geist wahr.

Etwas Analoges zu dieser objektiv gültigen Bezogenheit auf den Menschen liegt in der falschen *appetitus*-Theorie vor, die aber nicht, wie der moderne Wertrelativismus, die Auflösung aller Werte vertritt.

Subjektivierung und Relativierung der Schönheit (Spinoza)

Bei dem immer wieder zitierten unseligen Irrtum Spinozas: Wir begehren etwas nicht, weil es gut ist, sondern es ist nur gut, weil wir es begehren, liegt eine viel weitgehendere Subjektivierung des Wertes vor als bei der *appetitus*-Theorie. Wie diese verlegt Spinoza die Quelle der Bedeutsamkeit vom Objekt weg in die menschliche Person, aber hinter dieser Subjektivierung steht bei ihm doch ein allgemeines Neutralitätsidol, eine antiqualitative Einstellung, die darin deutlich zum Ausdruck kommt, daß für ihn Gott nicht, wie für den heiligen Thomas, der Inbegriff aller Werte, aller Güte und Heiligkeit ist, sondern jenseits von gut und böse. Dies trennt seine Auffassung von Werten radikal von der *appetitus*-Theorie. In Spinozas These liegt eine Entthronung der Werte, die dem modernen Wertrelativismus viel näher kommt. Ebenso zeigt seine Fassung der Liebe als einer Lust, die wir anläßlich einer Sache empfinden, die radikale Verkennung aller Intentionalität. Die Liebe ist ein bloß durch eine Sache hervorgerufenes Lustgefühl. Für die These Spinozas führt Santayana keinerlei Gründe an. Er versucht nicht, sie zu beweisen; er gibt keine vorurteilslose

Analyse des Gegebenen, höchstens eine Deduktion von nicht evidenten und unbewiesenen allgemeinen Prinzipien.

Hierbei müssen zwei Elemente getrennt werden, die oft Hand in Hand gehen: der Subjektivismus einerseits und der Relativismus andererseits. Die subjektivistische These leugnet, daß Schönheit eine Eigenschaft des Objektes sei, und erklärt sie für ein Psychisches, ein Gefühl oder eine geistige Befriedigung usw. Der Relativismus hingegen behauptet darüber hinaus, daß sie keinerlei objektive Gültigkeit habe, daß jedes Urteil, in dem von einem Seienden Schönheit ausgesagt wird, ebenso relativ sei wie das Urteil: „Bohnen schmecken mir." Ja, es gibt auch solche, die leugnen, daß ein Werturteil überhaupt als ein wirklicher Satz bezeichnet werden könne. Es sei in Wahrheit nichts anderes als ein Ausruf, wie „Au", wenn jemand auf den Fuß getreten wird, d. h. reiner Ausdruck eines Gefühls (Ayer, Carnap).

Uns kommt es hier nur darauf an, die Subjektivierung der Schönheit von ihrer Relativierung zu unterscheiden; denn die Behauptung, etwas sei ein in mir oder von mir vollzogenes Erlebnis, hat als solche nichts mit der Frage der objektiven Gültigkeit zu tun. Die Trauer, die ich über den Tod eines geliebten Menschen fühle, ist subjektiv in dem Sinn, daß sie ihrem Wesen nach ein bewußt Seiendes ist, ein Akt eines Menschen, ein personal Vollzogenes. Als solches ist sie nicht nur eine volle, reale Entität, sondern eine höhere Form von Realität als irgendein physischer Vorgang, wie die Bewegung eines Körpers, das Fließen eines Flusses usw. Die Existenz der Trauer ist nicht auf mich relativ wie irgendein apersonales Objekt, das mir nur zu existieren scheint, aber objektiv nicht existiert. Die Trauer setzt gewiß meine Person voraus, weil sie von mir vollzogen wird. Sie ist ein Teil meines Seins – aber sie ist in ihrer Existenz voll objektiv und nicht nur „für mich" da wie irgendein Schein oder auch ein subjektiver Aspekt. Diese Trauer ist aber obendrein, wenn das Objekt diese Antwort objektiv fordert und verdient, das objektiv *richtige* Verhalten. Der Wert dieser Richtigkeit wird in keiner Weise dadurch relativiert, daß es sich um einen geistigen Akt handelt. Es ist nicht schwer, zu sehen, daß die Werte, die an einem Akt haften, völlig objektiv sind, z. B. der sittliche Wert eines Verzeihens.

Santayanas falsche Unterscheidung von Werturteilen und Urteilen über Fakten

Der volle Wertrelativismus tritt uns bei Santayana entgegen, wenn er sagt, alle Werte (d. i. bei ihm: Bedeutsamkeit, da er den Begriff des wahren Wertes im Unterschied zum objektiven Gut für die Person und zum bloß subjektiv Befriedigenden nicht kennt) entspringen aus unmittelbaren, unerklärlichen Reaktionen vitaler Impulse und aus dem irrationalen Teil unserer Natur.[26] Dieser Abschnitt über den rationalen und irrationalen Teil im Menschen strotzt von völlig „dogmatischen" Behauptungen und Verwechslungen; in ihm kommen auch sein erkenntnistheoretischer Relativismus und sein Pragmatismus zur Geltung. Auf diesen wollen wir hier nicht weiter eingehen. Viel interessanter ist seine Behauptung über das Wesen der Schönheit. Erst kommt der unbezweifelbar richtige Satz: „Es ist evident, daß Schönheit eine Unterart (*species*) von Wert ist."[27] Daß Schönheit nicht etwas Neutrales, Indifferentes ist, sondern etwas Bedeutsames, ist zweifellos wahr. Aber wenn er sogleich weiterfährt: „Darum gilt alles, was wir über Werte im allgemeinen gesagt haben, auch von der Schönheit"[28], so wird die an sich richtige Feststellung, daß Schönheit eine Wertart ist, zu einem großen Irrtum. Denn sie enthält dann die Behauptung, Schönheit sei keine in sich ruhende Bedeutsamkeit, sondern nur ein für mich Befriedigendes; sie sei ein Produkt unmittelbarer irrationaler Impulse; mit einem Wort, sie sei kein Wert im wahren Sinn des Wortes, da es für Santayana keine Werte im wahren Sinn gibt.

Noch merkwürdiger ist die Anführung konkreter, richtiger Tatsachen als Beweis für seine irrtümliche These über Schönheit. So sagt er mit Recht: „Wenn wir ein Kunstwerk nur von einem historischen oder wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachten ... und entdecken, in welchem Jahr es entstand und wer der Autor war, mag dies zwar in anderer Hinsicht sehr interessant sein, aber es hat nur wenig mit der ästhetischen Würdigung des Werkes zu tun, indem es zu dem unmittelbaren Eindruck nur gewisse Assoziationen hinzufügt." Diese an sich richtige Bemerkung wird aber als Argument für die Behauptung benützt: „Ein Urteil über Fakten für ein Werturteil zu substituieren ist das Zeichen eines pedantischen und erborgten Kritizismus."[29] In

26) Part I, 2, p. 24.
27) Ebd.
28) Part I, 2, p. 25.
29) Ebd.

diesem letzten Satz tritt wieder der schon hervorgehobene Irrtum zutage, daß Fakten wesenhaft neutral und darum von einem Werturteil verschieden sind. Wir sagten schon, daß die Feststellung neutraler Sachverhalte verschieden ist von den Werten und von der Feststellung des Wertes einer Sache, daß aber trotzdem der Wert ein real Seiendes ist. Auch die Feststellung, daß etwas schön ist, zielt auf ein Faktum, d. h. auf einen in der Wirklichkeit bestehenden Sachverhalt ab. Hier führt Santayana Tatsachen wie das Jahr, in dem ein Werk entstand, und den Namen des Autors als Beispiele für alle rationalen Feststellungen an und leitet daraus, daß diese nicht relevant für die Schönheit eines Bildes oder eines Musikstückes sind, ab, es gebe keine objektive Feststellung, kein wahres Urteil über die Schönheit eines Kunstwerkes, das auf das hier entscheidende Faktum der Schönheit des Bildes abzielt und wahr oder falsch sein kann.[30]

Auch seine Betonung der Unmittelbarkeit des „Eindrucks" und seiner entscheidenden Bedeutung für das Erfassen der Schönheit im Unterschied zu vielen Dingen, die wir nur über dieses Kunstwerk wissen, wäre richtig, wenn er nicht unter „Eindruck" eine bloße „Wirkung" auf uns und unter Werterfassen eine subjektive Reaktion verstünde.

Es ist sehr interessant, daß nicht nur oft für große Wahrheiten falsche oder zum mindesten ungenügende Beweise gebracht, sondern auch richtige Feststellungen als Beweise für einen Irrtum angeführt werden.

Völlig unberechtigt ist es, einen Sachverhalt zu leugnen, weil die Beweise für seine Existenz ungenügend sind. Die ungenügenden Argumente können nicht die Wahrheit eines Satzes, aber auch nicht seine Falschheit beweisen. Die Behauptung der Unsterblichkeit der Seele ist nicht dadurch widerlegt, daß manche Beweise dafür nicht stichhaltig sind. Selbt wenn richtige Feststellungen – allerdings inklusive mancher Unklarheiten und Äquivokationen – für eine falsche These angeführt werden, dürfen wir uns nicht durch die Richtigkeit der Feststellungen, die in keiner Weise ein Beweis für diese These sind, blenden und für die falsche These günstig stimmen lassen.

Erfassen der Schönheit und Wertantwort auf sie, im Gegensatz zur Projektion

Wir wollen uns jetzt auf die Situation konzentrieren, die in allem Werterfassen und auch im Erfassen der Schönheit wirklich vorliegt.

30) Ebd.

Wir unterschieden schon den Wert des Objektes im vollen Sinn des Wortes von der Wertantwort, die wir auf das Gut geben, an dem der Wert haftet. Wir sahen, daß das Werterfassen ein ausgesprochenes frontales „Bewußtsein von" ist und nicht, wie die Antwort auf den Wert, ein lateral Vollzogenes. Ich bin freudig, ich erlebe Freude, aber ich habe ein Bewußtsein von der Schönheit, ich entdecke sie, sie offenbart, erschließt sich mir auf der Objektseite. Jeder Versuch einer Gleichsetzung beider, indem man Schönheit selbst als Gefühl interpretiert, das nur von uns auf das Objekt projiziert wird, widerspricht den Tatsachen. Wie Reinach[31] richtig hervorgehoben hat, können wir die Verschiedenheit von Dingen am besten erkennen, wenn wir uns fragen, was wir von dem einen prädizieren können, aber nicht von dem anderen.

Wie C. S. Lewis[32] richtig sagt, erschließt sich die Behauptung, wir meinten, wenn wir von einer Landschaft sagen, sie sei sublim, in Wirklichkeit ein Gefühl, das wir angesichts der Landschaft erleben und nur fälschlich auf die Landschaft projizieren, in ihrem unsinnigen Charakter darin, daß unser Gefühl im Anblick der Landschaft nicht

31) Vgl. ‚Zur Theorie des negativen Urteils' in: *Adolf Reinach, Gesammelte Schriften*, M. Niemeyer, Halle a. d. S. 1921, S. 80 f. (erstmals erschienen in *Münchner Philosophische Abhandlungen* (Lipps-Festschrift), Barth, Leipzig 1911, S. 219 f.)

32) In seinem Buch *The Abolition of Man* (Collier Books, New York 1962, pp. 14, 15) zitiert C. S. Lewis zunächst aus einem Buch, in dem G. und T. behaupten: „Als der Mann sagte: ‚Das ist sublim', machte er zwar anscheinend eine Bemerkung über den Wasserfall... In Wirklichkeit aber machte er keine Bemerkung über den Wasserfall, sondern über seine eigenen Gefühle. Was er sagen wollte, war eigentlich: ‚In meinem Geist assoziiere ich meine Gefühle mit dem Wort sublim' oder kurz: ‚Ich habe sublime Gefühle.'" Lewis führt dann diese Theorie *ad absurdum*, indem er weiterfährt: „Aber selbst von G.s und T.s eigenem Standpunkt oder von irgendeinem Standpunkt aus kann der Mann, der sagt: ‚Das ist sublim' im Grunde nicht meinen: ‚Ich habe sublime Gefühle.' Selbst wenn man annimmt, daß Eigenschaften wie sublim ganz einfach von unseren eigenen Gefühlen auf die Dinge übertragen würden, blieben die Gefühle, die diese Projektion veranlassen, doch korrelativ und deshalb fast das Gegenteil der projizierten Gefühle. Die Gefühle, die jemand veranlassen, ein Objekt sublim zu nennen, sind nicht sublime Gefühle, sondern Gefühle der Verehrung. Wenn das Wort: ‚Dies ist sublim' überhaupt eine Aussage über die Gefühle des Sprechers sein soll, müßte man es ausdrücken mit: ‚Ich habe demütige Gefühle.' Führte man die Behauptung von G. und T. konsequent durch, so würde offensichtlicher Unsinn dabei herauskommen. Sie wären gezwungen, zu behaupten: ‚Sie sind verächtlich!' heißt eigentlich: ‚Ich habe verächtliche Gefühle.' Ja, wenn man sagt: ‚Ihre Gefühle sind verächtlich', bedeutet das in Wirklichkeit: ‚Meine Gefühle sind verächtlich.'"

sublim ist, sondern daß wir ein Gefühl der Demut und der Ehrfurcht vor der Sublimität der Landschaft haben. Von unserer Begeisterung über die Schönheit eines Musikstückes können wir sagen, sie sei, als wir die Musik das letzte Mal hörten, größer gewesen als jetzt, weil wir besser disponiert waren. Offenbar können wir nicht sinnvollerweise sagen, das Musikstück sei vor einer Woche schöner gewesen als heute.

Auch jeder Versuch, die Schönheit als ein Produkt unserer Antwort hinzustellen, widerspricht offenbar den Tatsachen. Die Wertantworten setzen immer das Erfassen eines Wertes auf der Objektseite voraus, und sie sind nicht nur von den Werten, wie wir schon sahen, als eine personale Realität, ein bewußt Seiendes objektiv verschieden, sie können auch nie ohne ein „Bewußtsein von" den Werten auf der Objektseite entstehen. Die Begeisterung über die Schönheit einer Melodie ist wesenhaft eine Antwort, und zwar eine affektive, intentional sinnvolle Antwort auf die erkannte Schönheit.

Aber offenbar denkt Santayana gar nicht an die sinnvollen intentionalen Antworten. Alle Wertrelativisten sind viel zu unbekümmert um das Gegebene und bewegen sich in völlig sachfremden Konstruktionen, als daß sie überhaupt je dazu kämen, die Existenz solcher intentionalen sinnvollen Antworten zu entdecken. Sie sind blind für den Unterschied von intentionalen sinnvollen Antworten wie Freude, Begeisterung, Liebe einerseits und rein psychischen Zuständen wie Depression, heitere Stimmung, Lust und Unlust andererseits. Das tritt bei Santayana deutlich hervor, wenn er den irrationalen Charakter alles „Emotionalen" betont[33] und von bloßen, mehr oder weniger zufälligen „Reaktionen" spricht. Diese emotionalen Reaktionen sind allerdings keine Antworten, die den Wert des Objektes voraussetzen. Sie können rein körperlich bedingt sein, wie die heitere Stimmung nach dem Genuß alkoholischer Getränke oder wie eine Depression, die eine Folge von mangelndem Schlaf ist. Diese Zustände stellen eine psychische Realität dar. Sie sind ein bewußt Seiendes, während die Schönheit des Palazzo Farnese oder des *sterbenden Sklaven* von Michelangelo kein real psychisch Seiendes, sondern eine ganz andere Existenzform besitzt. Diese Schönheit erschließt sich eindeutig als am Objekt haftend und nicht als ein seelischer Zustand, der sich in uns abspielt. Von diesen Zuständen kann man Prädikate aussagen, die keinen Sinn ergeben, wenn wir sie auf die Schönheit des Objektes anwenden. Ist die Reaktion, die ein schöner Gegenstand in uns hervor-

33) Part I, 2, p. 23 f.; 5, p. 33 f.

ruft, als eine bloß kausale Wirkung gemeint, wie wenn mich der Anblick von etwas Ekelhaftem zum Brechen reizt, oder ist sie ein nur zufälliges zeitliches Zusammentreffen der Wahrnehmung einer Sache und eines aus ganz anderen Gründen bedingten Zustandes? Offenbar wäre das letztere noch viel unsinniger.

Aber, so würden die Wertrelativisten einwenden, natürlich erscheint die Schönheit am Gegenstand – niemand leugnet das –, doch als reine Folge einer Projektion. Wir projizieren das Gefühl der Lust oder Unlust, das der Gegenstand in uns hervorruft oder das wir zumindest im Anblick des Gegenstandes erleben, in das Objekt. Die positive oder negative Bedeutsamkeit, die das Objekt dadurch erhält, stammt ausschließlich von der Lust oder Unlust, die wir fühlen, da laut Definition dieser Unterschied von positiv und negativ nur durch das Lustvoll- oder Unlustvoll-Sein entsteht.

Die berühmte „Projektion" unserer „Gefühle" auf das Objekt muß einmal genauer untersucht werden, und der beste Weg einer kritischen Untersuchung ist der, von den Fällen auszugehen, in denen wirklich so etwas wie eine Projektion vorliegt.

Es kommt z. B. vor, daß durch einen bloßen Depressionszustand, der von körperlichen Ursachen herrührt, die ganze Welt in einem trüben Licht erscheint. Alles, was wir zu tun haben, alle Ereignisse, die bevorstehen, erscheinen als objektiv schwierig, beunruhigend. Wir projizieren in sie Eigenschaften hinein, die sie in Wahrheit nicht besitzen. Etwas Ungefährliches erscheint gefährlich, etwas leicht zu Erreichendes als unüberwindlich schwer. Projizieren wir wirklich die Depression in diese Sachen hinein? Nein, wir werden durch unsere Depression unfähig, die Dinge objektiv zu beurteilen, wir teilen ihnen Qualitäten zu, die sie nicht besitzen, wohl aber Qualitäten, die sie prinzipiell besitzen können, wie schwierig, gefährlich usw. Wir sehen infolge unserer Stimmung die Dinge in einem falschen Licht, aber wir projizieren nicht unser Erlebnis in die Dinge, sondern Eigenschaften, die Motive für unsere Depression sein könnten. Der Ausdruck „projizieren" ist hier schon in analogem Sinn gebraucht. Offenbar verschwinden all die Produkte dieser Projektionen, sobald die Stimmung wechselt oder sobald jemand erkennt, daß er depremiert ist, und seinen Zustand als nur körperlich oder als durch eine Verdrängung eines vorhergehenden bedrückenden Erlebnisses bedingt diagnostiziert hat. Dann sieht er klar, daß sein Urteil über die ihn umgebenden Dinge, Aufgaben, Ereignisse ein Vorurteil war, daß diese Dinge keine solchen Qualitäten tragen, daß sie entweder neutral oder leicht, erfreulich usw. sind. Diese sogenannte „Projektion" ist eine tatsächlich mögliche Täu-

schungsquelle, die bei gewissen Menschen eine größere Rolle spielt als bei anderen, sich aber immer deutlich von den Fällen abhebt, in denen jemand eine wirkliche Qualität der Objekte erfaßt und sein Urteil durch diese Täuschungsquelle nicht getrübt wird.

Unnötig zu sagen, daß dasselbe auch bei einer euphorischen Stimmung vorliegen kann. Sie kann einen rosigen Schein auf alle Objekte, auf die gegenwärtige Lebenssituation werfen und die Dinge im Moment anders erscheinen lassen, als sie wirklich sind.

Ein anderer Typus von viel buchstäblicherer Projektion liegt vor, wenn ich meine Erlebnisse in einen anderen Menschen hineinprojiziere. Weil ich gereizt bin, scheint mir der andere gereizt, seine Haltung scheint mir unfreundlich, oder – eine sehr verbreitete Illusion – weil jemand verliebt ist, projiziert er seine Gefühle in den anderen, und die Worte des anderen, ja sein Verhalten ihm gegenüber, scheinen ihm ein Ausdruck der Erwiderung seiner Liebe zu sein.

Im Unterschied zu den oben genannten Fällen ist das, was in den anderen projiziert wird, seinsmäßig derselbe Typus, nämlich ein personaler Akt. Ich schreibe der anderen Person zu, was ich erlebe, ich habe den Eindruck, sie fühle dasselbe wie ich. Doch muß das durchaus nicht der Fall sein. Die berechtigte Feststellung, daß der andere mich liebt, weil er es in Wort und Tat manifestiert, ist hingegen in keiner Weise eine Projektion. Aber auch hier kann eine eventuelle Projektion eine mögliche Täuschungsquelle sein, die sich deutlich von der wahren Feststellung der Tatsache unterscheidet. Diese Projektion liegt vielen Fällen von *wishful thinking* (Wunschdenken) zugrunde.

Eine Projektion im eigentlichen Sinn ist z. B. gegeben, wenn ich annehme, ein anderer Mensch handle aus denselben Motiven wie ich. Ein geldgieriger Mensch kann sich nicht vorstellen, daß jemand etwas aus anderen Gründen tut, als um Geld zu verdienen. Aber dies ist nicht das wahre Verstehen einer anderen Person. Wie oft lernen wir Motivierungen kennen, die wir nie vorher selbst erlebt haben, z. B. einen Heroismus, zu dem wir zum mindesten vorher nie fähig waren. Wir müssen uns klarmachen, daß unsere normale Annahme der Motive in einer anderen Person nicht von einer Projektion herrührt, sondern von einer sinnvollen Beziehung zwischen dem Wert oder auch den anderen Bedeutsamkeiten eines Objektes und der angemessenen Antwort auf dasselbe, die intuitiv einsichtig ist.

Wenn wir verstehen, warum ein Mensch traurig ist, der seine Mutter verloren hat, an der er sehr hing, so ist dies weder ein Schluß von uns auf andere noch eine aus unserer persönlichen Erfahrung abgeleitete Annahme. Diese sinnvolle Motivation wurde auch von Freud vor-

ausgesetzt, als er das Phänomen der Verdrängung entdeckte. Die Erkenntnis, daß ein geringfügiges Ereignis oder ein neutraler Gegenstand nicht der Grund für eine große Erregung oder Trauer sein kann, brachte ihn auf den Gedanken, dieses bewußte Objekt der Antwort könne nicht das wahre Motiv für das Verhalten dieses Menschen sein, es müsse nur ein „Vertreter" für etwas ins Unbewußte Abgedrängtes sein, das erst diese mögliche Wirkung auf den Menschen erkläre.

Ein anderer Typus echten Projizierens liegt bei „Phantomschmerzen" vor, z. B. wenn ein Amputierter Schmerzen im Fuß jenes Beines hat, das ihm abgenommen wurde. Hier geschieht die Projizierung nicht von einem subjektiven Vorgang in einen objektiven, sondern von einem körperlichen Schmerz an eine Stelle, an der er sich tatsächlich nicht befindet. Für diese falsche Lokalisierung des Schmerzes besteht ein physiologischer Grund. Sie ist in gewissem Sinn die objektivierte Form der Täuschung. Sie bleibt als Eindruck bestehen, auch wenn ich weiß, daß sie eine Täuschung ist.

Das Entscheidende ist, daß bei allen wahren Projektionen eine mögliche Täuschung zustande kommt, die sich jedoch immer, außer im letzten Fall, deutlich von dem normalen echten Erfassen des Objektes und seiner Eigenschaften abhebt.

Wir brauchen nur dieses echte Projizieren, das sich als solches feststellen läßt, mit den Fällen vergleichen, in denen keine Projektion, sondern ein echtes „Bewußtsein von" vorliegt, und zwar das Erkennen einer Qualität, einer Eigenart des Objektes, eines Wertes desselben, um klar zu sehen, wie unmöglich es ist, alles Werterfassen in das Projizieren eines Gefühls auf das Objekt umzudeuten. Wir können das Projizieren als solches nur erkennen auf dem Hintergrund echter Erkenntnis des Objektes, genauso wie sich das Träumen nur auf dem Hintergrund echten Wahrnehmens als Träumen erschließt.

Versuch, die Schönheit durch Assoziation zu erklären

Ähnlich ist es mit dem Versuch, die Schönheit durch Assoziation zu erklären. Assoziation ist eines der Schlagworte, von dem wahrhaft das Goethesche Wort im *Faust* gilt: „Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein."[34] Sobald es sich um eine Beziehung handelt, die ein echtes Verstehen, ein tieferes Eindringen erfordert, flüchtete man sich sehr oft zur Assoziation. Man versuchte,

34) *Faust*, 1. Teil, Vers 1995 f.

die Beziehung von Wort und gemeintem Objekt, die tief sinnvolle Beziehung des Bedeutens, des Meinens, durch „Assoziation" zu erklären. So soll z. B. das Wissen, daß die Lilie eine weiße Farbe, eine bestimmte Form und einen bestimmten Duft hat, durch Assoziation erlangt worden sein. Oder man behauptet, die Musik des *Don Giovanni* von Mozart bringe nicht die Gestalt des Don Giovanni zum Ausdruck; wir verbänden mit dieser Musik nur durch Assoziation die Vorstellung dieser Persönlichkeit. Jede Verbindung von Wort und Musik sei nur auf Assoziation aufgebaut und die Schönheit einer Musik sei nur durch Assoziation mit der Musik verbunden. Wir assoziierten lustvolle Gefühle mit einer Musik. So könnte man stundenlang fortfahren, wollte man die ganze Reihe der Fälle aufzählen, in denen Philosophen oder zum mindesten solche, die sich dafür halten, zur Assoziation ihre Zuflucht nehmen. Auch hier genügt es, sich auf die echte Assoziation zu besinnen, um den völlig äquivoken Gebrauch des Terminus zu erkennen und zu sehen, daß in allen anderen Fällen, in denen man zur Assoziation seine Zuflucht nimmt, Relationen vorliegen, die sich von der echten Assoziation radikal unterscheiden.

Ein typischer Fall echter Assoziation ist die rein subjektive Verbindung zweier Inhalte, ohne daß diese Verbindung in deren Eigenart fundiert wäre. Wenn wir z. B. am Einschlafen sind, reiht sich ein Bild an das andere, ohne daß eine sachliche sinnvolle Verbindung der Bilder vorliegt. Bei der typischen Zerstreutheit kann durch ein Wort, das wir hören, unser Bewußtsein plötzlich von dem in diesem Wort gemeinten Gegenstand bzw. dem in diesem Satz gemeinten Sachverhalt abgezogen werden, und wir fangen an, ganz andere Dinge zu denken, nur weil dieses Wort einen ähnlichen Klang hat wie das andere, an das wir nun zu denken beginnen.

Oder wir sind an eine bestimmte Folge von Worten gewöhnt, wenn wir ein Gedicht auswendig gelernt haben. Daß sich das nächste Wort von selbst einstellt, wenn ich das vorhergehende ausspreche, ist ein Assoziationsprozeß im Unterschied zu dem Zusammenhang der Worte, die wir in einem Satz zusammenfügen, wenn wir eine Behauptung aufstellen. Der mechanische, automatische Charakter der Assoziation beim Aufsagen des Auswendiggelernten drückt sich auch darin aus, daß der automatische Prozeß, der uns von einem Wort zum andern leitet, plötzlich unterbrochen ist, wenn wir bei einem Wort steckenbleiben bzw. an einer Stelle ein anderes Wort aussprechen. Er kommt durch ein rationales Sich-Besinnen auf die Bedeutung des fehlenden Wortes nicht ohne weiteres wieder in Gang. Wir müssen dann meistens an einer vorausgehenden Stelle einsetzen, um wieder in diesen auto-

matischen Prozeß hineinzugelangen. Ebenso besteht die Gefahr, daß wir, wenn wir ein Gedicht auswendig hersagen, in dem dieselben Worte vorkommen wie in einem anderen, plötzlich an diese Worte etwas anfügen, was in dem anderen Gedicht daran anschließt, also von dem irrationalen mechanischen Prozeß rein gewohnheitsmäßiger Assoziation erfaßt werden. Beim Auswendiglernen handelt es sich um eine ausdrücklich hergestellte Assoziation. Durch häufiges Wiederholen einer literarischen Passage versuchen wir, eine funktionierende Assoziation herzustellen.

Etwas Ähnliches liegt vor, wenn wir eine fremde Sprache lernen und immer wieder ein Wort der fremden Sprache in Verbindung mit jenem Wort wiederholen, das in der uns bekannten Sprache auf einen Gegenstand sinnvoll abzielt. Die sinnvolle Bedeutungsbeziehung ist durch eine Welt von jeder Assoziation verschieden.

Auch das Verstehen, daß das französische Wort *cheval* im Deutschen *Pferd* bedeutet, hat nichts mit Assoziation zu tun. Ich erfahre durch den, der mich in Französisch unterrichtet, den Sachverhalt, daß *cheval* in dieser Sprache Pferd bedeutet. Dies ist eine von jeder Assoziation gänzlich verschiedene sinnvolle Erkenntnis. Aber wenn ich erreichen will, daß mir in sinnvoller Rede in Französisch, sobald ich meinend auf ein Pferd abziele, das Wort *cheval* automatisch zur Verfügung steht, daß ich es nicht mühsam suchen oder wieder jemanden darnach fragen muß, dann versuche ich einen rein automatischen Assoziationsprozeß zwischen *cheval* und *Pferd* herzustellen, so daß mir dieses Wort von selbst zur Verfügung steht, sobald ich es in meiner Mitteilung oder Feststellung brauche.

Hier haben wir eine ausdrücklich hergestellte Assoziation vor uns, die eine rein dienende Funktion für unser intellektuelles Leben hat. In den oben erwähnten Beispielen hingegen, wie beim Einschlafen oder der Zerstreuung, haben wir es nicht mit ausdrücklich hergestellten Assoziationen zu tun, sondern mit solchen, die durch Gewohnheit oder eine unthematische äußere Ähnlichkeit, ein häufiges gleichzeitiges Erleben usw. entstanden sind. Diese ungewollte, mehr oder weniger „wilde" Assoziation ist jeder sinnvollen sachfundierten Verbindung mit dem Objekt entgegengesetzt, aber auch all dem, was wir bewußt selbst subjektiv verbinden.

Es gibt völlig unsinnige Assoziationen wie etwa, wenn gewisse Menschen mit einer Zahl eine bestimmte Farbe verbinden. Oft schwingen ganz zufällige Verbindungen von Bildern mit, wenn wir von einem Objekt sinnvoll sprechen. Z. B. taucht, wenn Napoleon erwähnt wird, das berühmte Bild von ihm mit verschränkten Armen in unserer

Vorstellung auf. Aber wie Reinach, von dem dieses Beispiel stammt, sagte, muß dieses auftauchende Bild scharf von der von uns ausschließlich sinnvoll gemeinten Person Napoleons getrennt werden. Dieses bloß assoziative Mitschwingen ist zwar nicht unsinnig wie die Verbindung der Farbe Rot mit der Zahl drei, aber es ist radikal von jeder sinnvollen Verbindung verschieden und dient nicht einmal einem sinnvollen Vorgang, wie der Assoziationsprozeß beim Auswendiglernen oder der Memorierung beim Erlernen einer fremden Sprache. Es ist, wie gesagt, eine wilde Assoziation.

Eine Melodie kann uns an einen bestimmten Zeitabschnitt unseres Lebens erinnern, sei es an das Entstehen einer Liebe oder an ein anderes großes, intensives Erlebnis, sei es an ein Land und seine besondere Atmosphäre, in dem wir zu einem bestimmten Zeitpunkt weilten.

Hier liegt schon viel mehr vor als eine bloße Assoziation. Es ist zwar sicherlich nicht eine objektive Affinität zwischen der Melodie und diesem Erlebnis. Dies kann natürlich dazu kommen, aber es muß keineswegs so sein. Wir wollen uns darum auf die Fälle konzentrieren, in denen keine solche Affinität qualitativer Art besteht.

Wir haben keine nackte Assoziation vor uns, sondern eine Art „Investition". In jener bedeutsamen Periode unseres Lebens hörten wir oft die Melodie, und so hat eine gewisse „Investition" dieser Melodie in jene Zeit stattgefunden; sie hat sich in die Gesamtatmosphäre eingefügt, oder wir haben eine Beziehung zu jener Zeit in sie investiert. Sie ist in irgendeinem Sinn für uns ein Vertreter dieser Zeit geworden. Wenn wir sie später hören, versetzt sie uns in intensiver Weise in jene Periode zurück und ruft eine Präsenz eigener Art des Erlebnisses jener Zeit in uns hervor.

Wie gesagt, liegt hier mehr vor als eine reine Assoziation. Aber immerhin ist die „Investition" ein Grenzfall, der manches mit der Assoziation gemein hat, im Unterschied zu allen Arten des Erfassens, Erkennens, sinnvollen Denkens usw. Die Assoziation ist ein rein immanenter psychologischer Vorgang im Gegensatz zu allen objektiven sinnvollen Relationen und zu jedem transzendierenden Erfassen von etwas.

Uns kommt es darauf an, zu zeigen, wie unmöglich es ist, die Schönheit des Golfes von Spezia oder San Marcos in Venedig oder die Schönheit des Adagios in Beethovens *Harfenquartett* (*opus 74*, Streichquartett in Es-Dur) aus irgendwelchen Assoziationen abzuleiten. Weder assoziieren wir mit ihnen irgendwelche Lustgefühle noch irgendwelche Zustände, noch irgendeine Situation aus unserem Leben, in die sie uns versetzen, wenn sich ihre Schönheit klar und eindeutig

als eine Eigenschaft dieser Dinge erschließt. Desgleichen hat die klare Einsicht, daß ein Bild schön, das andere unbedeutend oder nichtssagend oder geschmacklos ist, nicht das geringste mit Assoziationen zu tun.[35] Weder assoziieren wir irgendwelche Lust- oder Unlustgefühle mit ihnen, noch brauchen sie uns an irgend etwas anderes zu erinnern, um sich in ihrem Wert oder Unwert zu erschließen.

Jemand könnte einwenden: Es kann doch nicht geleugnet werden, daß Schönheit uns beglückt, daß sie zwar nicht assoziativ, aber immerhin mit einem lustvollen Erlebnis unsererseits verbunden ist. Darauf ist zu sagen: Ganz gewiß! Es ist eine Eigenart aller Werte und insbesondere der Schönheit, daß sie uns in bestimmter, einzigartiger Weise affizieren. Es gibt nicht nur ein Werterfassen, eine Wahrnehmung der Schönheit, sondern unser Herz wird von ihr getroffen. Das Werterfassen, die Wahrnehmung der Schönheit, ist ein typisches „Bewußtsein von". Das Affiziertwerden hingegen setzt wohl ein „Bewußtsein von" voraus, geht jedoch über dieses hinaus, da es in unserer Seele ein personal Seiendes, und zwar eines spezifisch affektiver Natur, auslöst.

35) Man wende nicht ein, daß es viele Menschen gibt, deren Verhältnis zu Kunstwerken tatsächlich von Assoziation oder zum mindesten außerästhetischen Quellen gespeist wird. Das soll in keiner Weise geleugnet werden. Wir werden auf die Substitute für das wahre Verhältnis zu Kunstwerken im zweiten Teil ausführlich eingehen. Diesen Unterschied von außerästhetischen Motiven gibt auch Santayana zu. Er weist darauf nebenher hin bei der Erörterung des Unterschiedes von Werturteilen und Urteilen über Fakten (Part I, 2, p. 25 und p. 27), ein Unterschied, der, wie wir schon erwähnten, bei ihm sehr zweifelhafter Natur ist. Obwohl er ihn als Beispiel für seine unglückselige Theorie anführt, hat er doch den Unterschied von ästhetischen und außerästhetischen Maßstäben in der Beurteilung eines Kunstwerkes gesehen.

Wenn wir aber diesen Unterschied von ästhetischen und außerästhetischen Gesichtspunkten klar und prinzipiell eingesehen haben, dann bestätigt sich unsere Behauptung, daß bei demjenigen, der eindeutig die Schönheit eines Kunstwerkes erfaßt, Assoziationen keinerlei Rolle spielen.

Dies schließt, wie gesagt, nicht die Möglichkeit aus, daß sich viele über das Motiv ihres Affiziertwerdens durch eine Melodie täuschen. Gründe des Interesses für Gegenstände und des Gefallen-Findens an ihnen, die mit dem Ästhetischen nichts zu tun haben, versperren zahlreichen Menschen den Zugang zu ästhetischen Werten. Wir werden auf die Rolle dieser außerästhetischen Elemente im zweiten Teil noch ausführlich eingehen. Hier sei nur betont, daß gewisse Menschen eine Melodie genießen, weil sie durch sie an glückliche Zeiten erinnert werden. Diese Melodie kann sie in verschiedener Weise affizieren, rühren, beglücken usw. Aber sie affiziert sie nicht durch ihre Schönheit, sondern lediglich durch die Fähigkeit, sie in diese Zeiten zu versetzen. Sie hat dann eine rein instrumentale Funktion. Was sie eigentlich affiziert, ist die glückliche Zeit. Besser ausgedrückt: die Rührung und Beglückung ist eine Frucht der Vergegenwärtigung dieser Zeit, der die Melodie dient. Selbst primitive Menschen, die keinen ausgeprägten ästhetischen Sensus haben, rühmen und preisen eine solche Melodie selten als schön. Vielmehr hören sie sie gern und sie verhilft ihnen zur Rührung. Sie finden Gefallen an ihr, aber es kommt kaum zu einer ausdrücklichen Prädikation von Schönheit. Vor allem wird jemand, der ein Verhältnis zur Musik hat und fähig ist, ihre Schönheit oder Unschönheit zu erfassen, deutlich zwischen dieser ihrer Schönheit oder Unschönheit und der Bedeutung unterscheiden, die eine Melodie durch ihre Fähigkeit erhält, ihn an eine bestimmte Zeit, ein Erlebnis, eine Person zu erinnern. Es wird ihm völlig klar sein, daß dieser Erinnerungswert nichts mit der Schönheit der Melodie zu tun hat.

Affiziertwerden von Schönheit

Über das Affiziertwerden haben wir ausführlich im ersten Teil des Buches *Über das Herz*[36] gesprochen und noch eingehender in unserem Buch *Das Wesen der Liebe*[37]. Deshalb beschränken wir uns darauf, die Eigenart des Affiziertwerdens von Schönheit und ihrem Gegenteil zu erörtern. Wir hören eine schöne Melodie und erfassen nicht nur ihre Schönheit, sondern sie greift uns beglückend ans Herz, sie gießt etwas in unsere Seele ein; sie berührt unser Herz und erfüllt unsere Seele mit einem bestimmten Glück. Die Schönheit kann uns ergreifen, zu Tränen rühren, sie kann uns mit Licht und Zuversicht erfüllen, sie kann uns „entzücken", in die Tiefe führen, *in conspectum Dei* ziehen.

Dieses Affiziertwerden unterscheidet sich prinzipiell von jeder bloßen „Wirkung". Es besteht keine kausale Beziehung wie zwischen einem lauten Lärm und meinem Erschrecken oder wie bei der Heiterkeit, die von einem leichten Betrunkensein hervorgerufen wird, der sogenannten „Weinseligkeit". Nein, bei diesem Affiziertwerden liegt eine intentionale, sinnvolle Beziehung vor, in ihrem intentionalen Charakter der Motivation vergleichbar, aber in anderer Hinsicht typisch von ihr verschieden.

Das Affiziertwerden setzt nicht nur ein „Bewußtsein von" der Schönheit des Objekts voraus, es teilt auch mit diesem den rezeptiven Charakter im Unterschied zu allen Stellungnahmen der Person, einschließlich aller Antworten und insbesondere aller Wertantworten. Im Affiziertwerden spricht das Objekt zu mir und ich nehme das „Wort" der Schönheit auf. Es dringt in mein Herz. Es erzeugt in meiner Seele

36) Habbel, Regensburg 1967; insbesondere im 2. Kapitel des I. Teiles.
37) U. a. in Kap. II.

ein bestimmtes affektives Erlebnis, und zwar ein glückerfülltes. Aber dieses Erlebnis im Affiziertwerden unterscheidet sich deutlich von der Schönheit des Gegenstandes auf der Objektseite. Es ist ontologisch und qualitativ etwas ganz anderes als die Schönheit. Die „Rührung", das Glück, das In-die-Tiefe-Geführtwerden, das Erhobenwerden – alles bewußte Erlebnisse, psychisch-geistige Entitäten, die von der Schönheit, die mich affiziert, in meiner Seele erzeugt werden und Geschenke, Früchte des Affiziertwerdens oder, wie wir auch sagen können, *modi* des Affiziertwerdens darstellen – sind offenbar qualitativ von der Schönheit verschieden. Sie sind kein bewußtes Vollziehen der Schönheit – eine Unmöglichkeit –, ihr qualitativer Gehalt ist nicht Schönheit, sondern Glück, Ergriffenheit usw. Sie sind psychisch-geistige personale Entitäten und nicht apersonale Gebilde wie die Schönheit.

Darum geht es in keiner Weise an, die Schönheit auf Grund des Affiziertwerdens zu einem Produkt des von ihr erweckten und gespeisten Glückes zu machen. Die Eigenart des Affiziertwerdens zeigt uns deutlich die ontologische und qualitative Verschiedenheit der Schönheit von ihrer „Wirkung" in unserer Seele. Sie zeigt aber auch, daß die Schönheit das *principium* und unser Ergriffensein von ihr das *principiatum* ist. Gerade diese intimste Berührung der Schönheit mit unserer Seele durch das Affiziertwerden zeigt uns die Unmöglichkeit, die Schönheit zu einem Produkt, einer Projektion des Erlebnisses zu machen, das die Schönheit in uns auslöst und nur von ihr ausgelöst werden kann.

Das Erfassen der Schönheit eines Objektes und das Affiziertwerden durch sie hebt sich auch deutlich von allen Vorgängen in unserer Seele ab, die der schöne Gegenstand, abgesehen von der Schönheit, in uns erwecken kann. Wenn wir die Melodie hören, die uns in eine glückliche Zeit versetzt und uns darum rührt und bewegt, sind wir uns voll bewußt, daß sie nicht deshalb schön ist, sondern daß diese Wirkung durch außerästhetische Qualitäten hervorgerufen wird.

Schönheit besitzt wesenhaft die Bedeutsamkeit des Wertes

Mit allem Nachdruck muß noch einmal betont werden: Die der Schönheit eigene Bedeutsamkeit ist in typischer Weise die des Wertes im wahren Sinn des Wortes. Sie ist weder ein bloßes objektives Gut für mich und noch viel weniger ein nur subjektiv Befriedigendes.

Die Schönheit ist zweifellos auch ein hohes objektives Gut für uns, aber sie ist es auf Grund ihres Wertes. Wenn wir die Schönheit bzw. die Dinge, die ihre Träger sind, als objektive Güter für die Person bezeichnen, so gehören diese zu jener Art objektiver Güter für die Person, die auf Grund ihrer Bedeutsamkeit in sich, ihres Wertes, superabundant auch objektive Güter für uns sind. Aber die Schönheit leitet ihre Bedeutsamkeit, das, was sie aus dem Indifferenten heraushebt, nicht aus dem ab, was sie *für mich*, meine Existenz, mein Glück, leisten kann. Sie ist nicht wie Gesundheit, das Minimum an Geld für unseren Lebensunterhalt, Sicherheit vor Verfolgungen primär ein objektives Gut *für mich*. Ihre Bedeutsamkeit ist nicht wie bei diesen eine Bedeutsamkeit „für". Sie konstituiert sich nicht durch diesen Charakter des Freundlichen, des Geschenkes für mich. Wir haben darüber in unserer *Ethik* ausführlich gesprochen.[38]

Die Urverschiedenheit von allen Lusterlebnissen, von unintentionalen reinen Zuständen positiver Art, von immanentem selbstbezogenem Glück einerseits und transzendentem Glück, dessen Quelle die Existenz von Gütern mit objektiven Werten ist, andererseits, ist so entscheidend, daß, solange sie nicht erkannt wird, der Weg zum Verständnis der Werte und ihrer in sich ruhenden Bedeutsamkeit versperrt bleibt.

Alle Deduktionen hinsichtlich des Wesens der Schönheit aus dieser fundamentalen Verkennung des Wesens der Werte sind darum gegenstandslos bzw. auf Sand gebaut. Wenn Santayana sagt: „Eine Schönheit, die nicht gefällt, ist ebenso ein Widerspruch wie eine Freude, die nicht gefühlt wird"[39], so ist dies eine reine *petitio principii*. Für alle psychisch-geistigen personalen Entitäten gilt allerdings, daß sie nicht existieren, wenn sie nicht bewußt sind bzw. in irgendeiner Form erlebt werden. Ein nicht gefühltes Glück kann es nicht geben. Wenn er das aber auf die Schönheit und sogar auf alle Werte überträgt, ist diese Behauptung vollständig falsch. Der sittliche Wert einer Handlung bleibt völlig real, auch wenn niemand von ihm weiß und selbst der Handelnde diesen Wert nicht ausdrücklich registriert. Diese Behauptung ist auch falsch, weil ein Wert nie ein bewußt vollzogenes Psychisches sein kann. Er kann, wie wir sahen, nur an bestimmten Akten objektiv haften, insofern sie seine Träger sind. Der Schluß ist darum eine *petitio principii* oder, wie wir sagen können, er gibt nur einen

38) Vgl. 3. Kapitel.
39) Part I, 10, p. 47.

Sinn, wenn man von einer völligen Verkennung des Wesens der Werte ausgeht und sie willkürlich mit dem Glück gleichsetzt, das sie uns spenden können.

Uti und frui

Nun erhebt sich die Frage: Welche Berührung von Objektivem und Subjektivem liegt vor, wenn wir die Schönheit einer Landschaft oder einer Musik genießen? Was meinen wir mit „genießen"? Ist der Genuß nicht etwas ausgesprochen Subjektives, Lustvolles?

Gewiß ist das Genießen ein Erlebnis einer Person, und zwar zum Unterschied von *Nicht*-Genießen ein eigenartiges bewußtes Eingehen auf den positiven Gehalt, sei es der Gehalt eines Gefühls körperlicher oder psychischer Art, sei es der positive Gehalt eines Objektes. Das Genießen ist das Gegenteil eines bloßen Benutzens von etwas. Der heilige Augustinus hat diese zentrale Verschiedenheit unserer Einstellungen entdeckt und in *De doctrina christiana*[40] mit *uti* und *frui* klar herausgearbeitet. Er zeigt, daß das *frui* ein Eingehen auf eine Sache um ihretwillen bedeutet, während man sie im *uti* nur als Mittel um eines anderen Gutes willen benützt. Essen wir eine Speise wegen ihres guten Geschmacks, so liegt ein *frui* vor; essen wir sie nur um der Ernährung willen, ein *uti*. Ebenso ist das Einnehmen einer Medizin ein reines *uti*. Wir könnten auch sagen: Bei dem *frui* ist der positive Gehalt Thema, bei dem *uti* nur seine Bedeutung als Mittel zu etwas anderem.

Der Unterschied dieser zwei Grundeinstellungen wiederholt sich auf allen Ebenen in der Hierarchie des Seienden. Wir können einen guten Wein genießen oder die Gegenwart eines Menschen, die seltene Schönheit einer Musik. Wir können den Wein auch nur trinken, um uns zu erwärmen oder um durch Trunkenheit unseren bedrückenden Gedanken zu entfliehen. Dann liegt ein *uti*, ein Benutzen vor. Wir können die Gegenwart eines Menschen nur anstreben, weil wir hoffen, durch ihn etwas zu erfahren, was uns brennend interessiert. Wir können die schöne Musik nur anhören, weil wir sie wegen eines Examens kennen müssen.

Hier sind aber zwei verschiedene Fälle zu unterscheiden. Bei dem einen handelt es sich darum, ob die Objekte ihrer Natur nach an ein *frui* oder *uti* appellieren. Der andere bezieht sich auf unser Verhalten einem Objekt gegenüber: ob wir es genießen oder nur benützen. Ein

40) I., cc. 3–5, 22, 27–33.

guter Wein appelliert an ein *frui*, ein Messer an ein *uti*. Die Gegenwart eines geliebten Menschen appelliert an ein *frui;* der Zug, das Flugzeug für meine Reise zu ihm an ein *uti*. Wir könnten sagen: Einmal fragt es sich, was vom Standpunkt der Natur des Objektes aus Thema, was seine *raison d'être* (sein Daseinssinn) ist. Existiert es für ein *uti* oder für ein *frui*? Die andere Frage ist, wie sich ein Mensch dazu verhält. Für ein Kind kann eine Klapper ein Gegenstand des *frui* sein. Manche Menschen genießen es, im Zug zu fahren ohne irgendeinen Zweck der Reise, oder haben Spaß am Fliegen als solchem.

Bei allen Dingen, die Träger eines hohen Wertes sind, ist nicht das *frui* ihre *raison d'être*, denn diese liegt in ihrer Bedeutsamkeit in sich. Aber sie sind ausgesprochene *fruenda*. Man *sollte* sie genießen, sich für sie um ihrer selbst willen interessieren, ihren Wert zum *Thema* machen und sie nicht nur benutzen als Mittel für etwas anderes.

Vollbewußtes Erleben der Schönheit setzt ihre Objektivität voraus

Doch gibt es nicht nur den Gegensatz von *uti* und *frui*. Wir können z. B. sagen: „Schade, ich habe das Konzert nicht so genießen können, weil ich Kopfweh hatte" oder: „weil ich wegen verschiedener Dinge so voller Sorge war" oder: „Wir kamen nicht dazu, das Zusammensein mit diesem Menschen wirklich zu genießen; es war zu kurz, zu gehetzt usw." Dann meinen wir mit „genießen", daß wir zu dem Eingehen auf ein Wertvolles gelangen können, zu der Versenkung in es, zu dem vollen, bewußten Erleben des Glückes, das das Musikstück durch seine Schönheit oder das Zusammensein mit dem geliebten Menschen in unserer Seele erweckt. Hier tritt das Genießen als voll bewußtes Sich-Affizierenlassen von dem Wert hervor. Die ausdrückliche gänzliche Versenkung in das Wertvolle, bei der der Wert, seine in sich ruhende Bedeutsamkeit, ganz und gar thematisch ist, aber auch seine Eigenschaft als objektives Gut für mich auf Grund seines Wertes, sein Geschenkcharakter, werden voll erlebt und gewürdigt. Das Nicht-Genießen oder Nicht-genug-Genießen bedeutet, daß man sich nicht genug in diesen Wert versenkt, nicht die kontemplative Haltung erlangt hat, die immer erforderlich ist, damit ein Wert ganz thematisch für uns wird. Nur in dieser kontemplativen Haltung kommt es zum wahren Affiziertwerden durch den Wert und zum vollen Erleben des von ihm gespendeten Glückes in unserer Seele.

Hochschule der Bundeswehr Bibliothek München

Wenn wir sagen, auch dieses Glück werde im Genießen voll bewußt erlebt, so meinen wir in keiner Weise, daß wir auf das Glück hinblikken und dieses unser eigentliches Thema wird. Das würde im Gegenteil alles zerstören und der größte Feind des wahren Genießens sein. Hier begegnen wir wieder der fundamentalen Verschiedenheit von Wert und bloß für mich Befriedigendem, oder von glückspendenden und nur lustspendenden Gütern. Bei Gegenständen, die nur bedeutsam sind, weil sie in mir Lust erzeugen, kann ich auf die Lust blicken, wenn ich sie genieße. Bei den Werten aber, bei Trägern von Werten, die ein Quell des wahren Glückes sind, das eine Transzendenz einschließt, ist jeder Primat des Glückes gegenüber dem Wert nicht nur ein unrichtiges Verhalten, sondern der Tod dieses Glückes und damit auch jenes Genießens, das hier allein in Frage kommt.

Der Gegensatz des vollen, bewußten Erlebens zu einem weniger vollen, bewußten Erleben ist für das Genießen charakteristisch – im Unterschied zu dem Nicht-voll-zum-Genuß-Kommen. Dieses volle Bewußtsein schließt alle Elemente ein: das Eindringen in das Objekt und in seine Schönheit, die volle Thematizität der Schönheit sowie das volle Sich-Beschenkenlassen von der Schönheit, das Affiziertwerden von ihr und auch das ganz andere, lateral vollzogene Glück, das die Schönheit in unserer Seele auslöst.

Dieses volle, bewußte Erleben aller Elemente – jedes an seiner Stelle, in der richtigen Rangordnung der Thematizität – enthält auch das volle Gegenwartserlebnis, das Heraustreten aus der Spannung auf das Kommende, die im allgemeinen unser Leben durchzieht. Zu diesem Genießen gehört nicht nur die volle Thematizität des Trägers der Schönheit und insbesondere der Schönheit selbst, die gänzliche Konzentration auf diese und das Interesse für sie *propter se ipsum* (um ihrer selbst willen), sondern auch das kontemplative Element: stehen zu bleiben und sich gänzlich diesem Objekt zu öffnen. Aber so bedeutsam das Genießen ist, so sehr es sicher eine Vermählung der Person mit dem Objekt bedeutet, die eindeutige Verschiedenheit der objektiven Schönheit, die man hier genießt, von all dem, was sie in unserer Seele aktualisiert: die Rührung, das Glück, die Freude, das In-die-Tiefe-Gezogenwerden, bleibt völlig erhalten. Weder wird die Schönheit im Genießen ein bewußt Seiendes, eine psychisch-geistige Entität, die sich in meiner Seele abspielt und ein Teil meiner Person ist, noch wird das, was ich angesichts der Schönheit erlebe, wenn sie mich affiziert, auf das Objekt projiziert und zu einer Eigenschaft des Objektes gemacht. Ebensowenig bezieht die Schönheit ihre Bedeutsamkeit nur von der möglichen Beglückung des Menschen, wenn sie ihn

affiziert. Immer bleibt die Schönheit des Objektes das *principium* und alles, was ihr Genuß in unserer Seele herbeiführt, das *principiatum*. Die besondere Art der in unserer Seele ausgelösten Erlebnisse wie Rührung, Erhebung, Beglückung setzen notwendig die Schönheit des Objektes und ein klares Erfassen der Schönheit voraus, ein „Bewußtsein von" der objektiven Schönheit. Ebenso setzt die hier in Frage kommende Beglückung notwendig das Erfassen der in sich ruhenden Bedeutsamkeit des Wertes voraus und ist klar und eindeutig durch eine Welt von aller rein immanenten, selbstbezogenen Beglückung getrennt.

Abschließend müssen wir feststellen: Der allgemeine Wertrelativismus ist ein reines Vorurteil. Er ist nie bewiesen worden, sondern wird entweder als ein Axiom dogmatisch eingeführt, als ob er evident wäre, oder mit faulen und oberflächlichen Argumenten begründet. Sobald man in vorurteilsloser Weise das Gegebene analysiert, erschließt sich eindeutig der tiefe Unterschied innerhalb der verschiedenen Grundtypen von Bedeutsamkeit. Man entdeckt die unleugbare Existenz des in sich Bedeutsamen, der Werte, in ihrem wahren Wesen. Man entdeckt auch, daß man auf Schritt und Tritt die Werte voraussetzt, daß sie eine unleugbare, fundamentale Rolle spielen und zu den letzten Urgegebenheiten gehören wie Sein, Wahrheit, Erkennen, die man jedesmal, wenn man sie leugnet, stillschweigend wieder voraussetzt.

Darum sind alle Analysen der Schönheit, die von diesem allgemeinen Wertrelativismus ausgehen und mit der scheinbar richtigen Feststellung: „Schönheit ist ein Wert" nur meinen, sie sei darum wie alle Werte relativ und nur ein Produkt unserer emotionalen Impulse, von keinerlei seriösem Interesse.

Ross' Äquivokation des Objektivitätsbegriffes

Die Frage, ob es in einer Welt Schönheit geben könne ohne einen Geist, der sie erfaßt, findet sich auch bei Denkern, die in philosophischer Hinsicht auf einem ungleich höheren philosophischen Niveau stehen als Santayana. Wir denken nicht an Kant und Schopenhauer, für die die Schönheit zwar keine Eigenschaft des Objektes, aber doch allgemein gültig, also nicht relativ ist, sondern an William David Ross[41].

Zum Unterschied von Kant, Schopenhauer und vielen anderen kennt Ross den Begriff des objektiven Wertes in der Ethik. Spricht er

41) *The Right and the Good*, Clarendon Press, Oxford, 1. Ed. 1930; IV: ‚The Nature of Goodness', p. 124–131.

aber von der Schönheit, so wirft er die Frage auf, ob sie nicht doch einen Geist, der sie erfaßt und sich an ihr freut, voraussetzt. Hier setzt ein unglückliches Räsonieren ein, in dem er die Objektivität der Schönheit mehr und mehr durch falsche Argumente und Äquivokationen leugnen zu müssen glaubt. Es ist keine dogmatische Leugnung der Objektivität der Schönheit, im Gegenteil! Am Anfang scheint er sie zu sehen, aber durch mehrere Konfusionen oder Äquivokationen des Objektivitätsbegriffes fühlt er sich am Schluß gezwungen, der Schönheit sogar den Charakter eines objektiven Wertes abzusprechen.

Diese tragische Entgleisung eines an sich so tiefen Geistes, der keineswegs Relativist oder Immanentist war, ist für uns von großem Interesse wegen der Verwechslung verschiedener Probleme der Objektivitätsfrage.

Ross geht ausschließlich von der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren aus, d. h., er beschränkt den Begriff Schönheit auf die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren.

Er stellt in erster Linie fest, die Schönheit sei etwas Undefinierbares. Diese Feststellung kann verschiedene Bedeutungen haben: einmal, daß die Schönheit ein Urphänomen ist, etwas, was ich nur anschaulich erfassen und von nichts anderem ableiten kann. Diese Undefinierbarkeit ist aber vom Standpunkt der Erkenntnis aus durchaus kein Nachteil. Die Vorstellung, das Definierenkönnen sei das Ideal der Erkenntnis, ist ganz falsch. Erstens ist das intuitive Eindringen in eine Gegebenheit, die ein echtes Wesen besitzt, und das Erkennen ihrer Wesenszüge eine viel höhere Form des geistigen Durchdringens, der wahren Erkenntnis als die Definition. Zweitens ist die Definition in diesem Sinn bei keinem Urphänomen möglich. Wie ich niemals durch eine Definition erfahren kann, was Rot, noch was Farbe, noch was Raum ist, so kann ich auch nie durch eine Definition erfahren, was ein Wert, ein in sich Bedeutsames, ist.

Aber vielleicht denkt Ross bei dem Terminus undefinierbar nicht an ein *datum*, dessen unmittelbare Gegebenheit nie durch eine bloße Definition ersetzt werden kann, sondern will damit eine Art Unerfaßbarkeit andeuten, etwas, was sich unserer Erkenntnis entzieht, was einem entschlüpft, wenn man es fassen möchte. Aber wie dem auch sei, er zieht aus der Undefinierbarkeit der Schönheit den Schluß, daß man ihr nur näherkommen könne, wenn man von der Art des Genusses ausgehe, den sie dem menschlichen Geist gewährt.

Schön ist nach Ross das, was eine bestimmte Art von Genuß in unserem Geist bewirkt. Für diese indirekte Definition der Schönheit

gibt er die Begründung, niemand könne leugnen, daß jeder, der etwas als schön bezeichnet, auch diese Art des Genusses erleben müsse.[42]

Damit ist natürlich ein irreparabler Fehler begangen. Ein Faktor, der im übrigen nicht leichter definierbar ist, der ästhetische Genuß, wird zum Ausgangspunkt genommen, um das Wesen der Schönheit zu erkennen bzw. um doch eine Art von Definition zu erlangen.

Abgesehen von diesem falschen Ausgangspunkt, der, wie wir sehen werden, Ross in einen völlig unbegründeten Subjektivismus hineintreibt, verwechselt er die Frage nach der Objektivität der Schönheit als Wert mit der Frage, ob der Träger der Schönheit unabhängig vom menschlichen Geist ist. Er sagt, da es fraglich sei, ob Farben und Töne dem Objekt wirklich angehören oder nur für *uns* dem Objekt anzugehören scheinen, wird es auch fraglich, ob die Schönheit, die an Sichtbarem und Hörbarem haftet, unabhängig von unserem Geist existiere.[43]

Es ist von großer Wichtigkeit, zu sehen, daß die Objektivität der Schönheit als Wert, ihre in sich ruhende Bedeutsamkeit, nichts mit der Frage zu tun hat, ob die sogenannten sekundären Qualitäten unabhängig von einem menschlichen Geist existieren.

Die Tatsache, daß die Schönheit ein in sich Bedeutsames ist und nicht nur ein subjektiv Befriedigendes, ja nicht einmal nur ein objektives Gut für mich, kann eindeutig erfaßt werden, wenn wir uns auf das Wesen der Schönheit besinnen. Wir erwähnten bereits, daß es keinen Sinn gibt, bezüglich der Schönheit einer Landschaft oder Melodie zu sagen, sie seien schön für mich. Wir brauchen uns nur darauf zu besinnen, was uns gegeben ist und was sich uns erschließt, wenn wir vorurteilslos das *Largo* von Händel, das *Air* von Bach hören oder auf die Domkuppel in Florenz blicken. Dann erfassen wir mit Evidenz, daß die Schönheit, die uns als an diesen Dingen haftend entgegentritt, ein Wert ist, etwas, was seine Bedeutsamkeit in sich trägt, unabhängig davon, wie jemand darauf reagiert. Wir begreifen auch, daß dieser Schönheit die entsprechende Antwort gebührt und daß eine objektive Disharmonie vorliegt, wenn sie nicht erfaßt wird und die gebührende Wertantwort ausfällt. Es ist uns klar, daß die Schönheit, die wir deutlich wahrnehmen, nicht zu etwas bloß Befriedigendem wird, weil andere sie nicht wahrnehmen. Die in sich ruhende Bedeutsamkeit, der Wertcharakter der Schönheit und seine radikale Verschiedenheit von dem bloß für uns Befriedigenden ist uns evident gegeben. Dies ist

42) Pp. 127, 128.
43) Pp. 126–127.

sogar von der Frage, ob das Objekt wirklich so schön ist, wie es uns scheint, unabhängig. Mit Schönheit meinen wir *eindeutig* einen Wert, ein in sich Bedeutsames und nicht bloß für uns Befriedigendes. Diese im Wesen der Schönheit begründete Tatsache ist ganz unabhängig von der Frage, wie weit wir uns irren können, wenn wir etwas schön finden, was in Wirklichkeit nicht schön ist – ebenso wie die Frage, was die Wahrheit ist, was zu ihrem Wesen gehört, unabhängig davon ist, ob etwas, was wir für wahr halten, in Wirklichkeit wahr ist.

Aber über das tatsächliche Wesen der Schönheit hinaus ist die neue Frage, ob uns auch die Schönheit eines Gegenstandes evident gegeben sein kann, von großer Bedeutung für die Objektivität der Schönheit. Bei der Wahrheit können wir offenbar nicht nur ihr Wesen evident erfassen, sondern auch viele Sachverhalte mit absoluter Evidenz erkennen. Darum steht die Wahrheit all der Sätze, die einen wesensnotwendigen, höchst intelligiblen evidenten Sachverhalt behaupten, jenseits aller möglichen Falschheit. Diese Sätze stellen absolut gewisse Wahrheiten dar. Wir werden noch in diesem Kapitel auf die höchst bedeutsame Frage zurückkommen, ob einem Urteil, das einem Objekt Schönheit zuspricht, eine analoge absolute Gewißheit zukommen kann wie den Urteilen, deren Inhalt ein evidentes Wesensgesetz ist, oder, wie wir diese Frage auch formulieren können: Kann uns die Schönheit eines Gegenstandes, die Tatsache, daß er wirklich schön ist, evident gegeben sein?

Der humane Aspekt der Außenwelt und die Objektivität der Schönheit

Bevor wir auf diese hochwichtige Frage eingehen, müssen wir noch einmal betonen, daß der Wertcharakter der Schönheit als solcher ganz unabhängig davon ist, ob der Träger der Schönheit einen menschlichen Geist voraussetzt oder unabhängig von ihm existiert. Die Schönheit hört nicht auf, ein echter Wert zu sein, wenn es sich um eine schöne Fata Morgana handelt oder um eine geträumte Landschaft. Selbst wenn die sichtbare Welt nur für einen menschlichen Geist existierte, hörte die Schönheit weder auf, ein echter Wert zu sein, und würde nicht etwas bloß für mich Befriedigendes, noch würde deshalb die Tatsache, daß das mir bloß Erscheinende objektiv schön ist, relativiert.

An dieser Stelle muß an die hiervon verschiedene Frage erinnert werden, ob etwas ein Teil des humanen Aspektes der Außenwelt oder ein bloßer Schein ist.

In unserem Buch *Was ist Philosophie?* haben wir ausführlich über den humanen Aspekt der Außenwelt gesprochen.[44] Viele Dinge sind völlig unabhängig vom menschlichen Geist, so alle Wesensgesetze, die Existenz der eigenen Person, der Außenwelt, anderer Personen usw. Doch gibt es auch vieles, was nicht diese Art der Unabhängigkeit vom menschlichen Geist besitzt und dennoch eine vollgültige Realität hat, in keiner Weise ein bloßer Schein ist. Schließlich hat einiges nur das Minimum von Existenz, nämlich die, Objekt eines „Bewußtseins von" zu sein, wie das geträumte Haus oder das halluzinierte Gewitter.

Die Farben sind eine Urgegebenheit. Jede Farbe, sei es Rot, Gelb, Grün, Blau, besitzt ein echtes unerfindbares Wesen. Farben sind Träger eines echten Wertes. Sie setzen wesenhaft einen zweidimensionalen Raum voraus, um sich entfalten zu können. Ihre Form des Seins ist wesenhaft von irgendeinem bewußten Sein verschieden. Sie unterscheiden sich durch eine Welt in ihrer ontologischen Struktur von der eines psychischen Zustandes, eines intentionalen Affiziertwerdens, wie des Gerührt- oder Erschüttertseins, oder von einer affektiven Antwort, wie Freude oder Begeisterung. Sie sind uns als Eigenschaften der körperlichen Dinge gegeben. Das Gras ist grün, die Erde in einigen Gegenden rot, manche Gewänder sind blau, die Kanarienvögel gelb.

Wenn man nun die Frage aufwirft, ob die Farben einem Ding ebenso anhaften wie sein Umfang oder sein Gewicht oder ob sie einen Menschen voraussetzen, um sich zu konstituieren, so muß von vornherein betont werden, daß die Antwort auf diese Frage niemals aus der Farbe ein Psychisches oder bewußt Seiendes machen kann. Zugegeben, die Farbe setzt einen menschlichen Geist voraus, um sich zu konstituieren, dennoch bleibt sie eine am Objekt haftende Eigenschaft und wird niemals durch ihre Abhängigkeit vom Menschen eine psychische Entität. Farben können niemals ein bloßer Schein sein, kein bloßer „Bewußtseinsinhalt", um diesen äquivoken Ausdruck zu gebrauchen. Erstens unterscheiden sie sich dadurch, daß sie für alle nicht farbenblinden Menschen eine große Rolle in ihrem Bild von der Außenwelt spielen und dieselben Dinge für alle Menschen dieselbe Farbe besitzen. Zweitens sind sie offenbar kein „Schein" wie der im Wasser gebrochen erscheinende Stab, der durch die Erfahrung, daß er nicht gebrochen ist, sobald wir ihn herausziehen, als „Schein" entlarvt wird. Drittens, und das ist das Wichtigste, handelt es sich bei den Farben um etwas so Gehaltvolles, um einen so zentralen Faktor für die

44) Bd. I der *Gesammelten Werke*, Kohlhammer, Stuttgart–Regensburg 1976, 5. Kapitel, S. 145 ff.

Außenwelt, wie diese dem Menschen gegeben ist, um einen Träger von solcher Schönheit, daß sie durch ihre Abhängigkeit vom Menschen keinesfalls den Charakter einer zwar generellen, aber existentiellen Täuschung haben können.

Wenn man sagt, daß in „Wirklichkeit" nur elektromagnetische Wellen vorliegen, so vergißt man, daß die Farben, auch wenn sie zum humanen Aspekt der Außenwelt gehören, etwas viel Gehaltvolleres, Bedeutenderes darstellen als diese Wellen. Von einem finalen Standpunkt aus müssen wir sagen, die elektromagnetischen Wellen sind um der Farben willen da. Gehen wir beim Rang eines Objektes davon aus, welche Botschaft Gottes es enthält, zu welcher Tiefe der *vestigia Dei* (Spuren Gottes) es gehört, so kann niemand zweifeln, daß die Farben eine tiefere Botschaft enthalten und Gott in tieferer Weise abbilden als die elektromagnetischen Wellen.

Diese Art der Abhängigkeit des humanen Aspektes vom Menschen darf natürlich in keiner Weise mit dem *„Phaenomenon"* von Kant[45] gleichgesetzt werden. Der humane Aspekt ist nicht ein von unserem Geist erzeugtes Bild, das von dem wahren objektiven „Ding an sich" verschieden ist. Nein, der humane Aspekt ist der Aspekt der vollen realen Außenwelt, der uns nicht von dem „Ding an sich" abschneidet, dieses „Ding an sich" nicht verdeckt oder gar verfälscht, sondern ein großes Geschenk Gottes – ein Sehen der Dinge, wie sie aussehen *sollen*. Er enthält eine viel tiefere und realere Botschaft Gottes als die Aspekte der körperlich realen Außenwelt, mit denen sich Physik und Chemie beschäftigen, deren Gegenstände für Kant auch nur *„Phaenomena"* sind. Wir haben an anderer Stelle[46] ausgeführt, wie falsch und unbegründet der ganze Kantische Immanentismus und seine Trennung von *„Noumenon"* und *„Phaenomenon"* ist. Die Unterscheidung zwischen einer von dem Erfaßtwerden durch einen menschlichen Geist unabhängigen Realität und dem humanen Aspekt der Außenwelt hat nichts mit dem transzendentalen Idealismus zu tun.

Nun kommt es darauf an, folgendes zu verstehen: Die Tatsache, daß die Träger der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren zum humanen Aspekt gehören, tastet weder in irgendeiner Weise den Wertcharakter der Schönheit an noch die objektive Gültigkeit eines Satzes wie: *„Der sterbende Sklave* von Michelangelo ist schön" oder: *„Das Quartett opus 130* von Beethoven ist schön." Noch viel weniger macht sie aus der Schönheit ein Psychisches oder bewußt Seiendes. Weder die

45) *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 3. Abschnitt.
46) *Was ist Philosophie?*, 5. Kapitel, S. 152 ff.

Schönheit noch ihre Träger werden dadurch zu einem in mir Befindlichen, zu einem realen Teil meines lateralen Bewußtseins.

Wir sahen, wie unbegründet, ja offenbar falsch die weit verbreitete These ist, die Schönheit könne keine Eigenschaft des Objektes sein, weil sie etwas Bedeutsames und nicht etwas Neutrales ist. Wir sehen jetzt aber auch, daß alle Formen der Leugnung der Schönheit als objektive Eigenschaft des Gegenstandes, die sich auch bei Kant findet, jeder Unterlage entbehren. Denn wenn der Träger der Schönheit auch ein Teil des humanen Aspektes der Außenwelt ist, so bleibt er doch auf der Objektseite und fundiert objektiv die Schönheit. Sie ist ihrem Träger eigen, unabhängig von unserem Affiziertwerden und unserer Antwort. Sie ist das *principium* und unser Affiziertwerden einschließlich des ästhetischen Genusses sowie unserer Wertantwort der Bewunderung und Begeisterung das *principiatum*.

Weil Ross all dies nicht unterscheidet, gleitet er von der ersten falschen These, Schönheit sei das, was ästhetischen Genuß erzeuge, immer mehr in den Relativismus hinein, bis er am Ende erklärt, auf die Frage, ob Schönheit ein echter Wert, ein in sich Bedeutsames, sei, müsse man mit Nein antworten.[47] Für ihn ist die Schönheit kein Wert wie das sittlich Gute, sondern etwas bloß für uns Befriedigendes.

Die evidente Gegebenheit der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren

Nun wenden wir uns der vorher erwähnten Frage zu, ob uns die Tatsache, daß etwas schön ist, evident gegeben sein kann. Wenn uns auch der Wertcharakter der Schönheit evident gegeben ist und wir mit absoluter Gewißheit erfassen können, daß sie ein in sich Bedeutsames, ein Wert, und nicht etwas nur subjektiv Befriedigendes oder für mich Bedeutsames ist, so bleibt doch noch die Frage zu beantworten, ob die Tatsache, daß ein konkreter Gegenstand schön und ein anderer nicht schön oder sogar Träger eines ästhetischen Unwertes ist, ebenfalls evident gegeben sein kann, wie uns mit absoluter Gewißheit evident gegeben ist, daß Demut sittlich gut und Hochmut sittlich schlecht ist.

Natürlich kann die Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem an einzelnen konkreten Entitäten, z. B. an der *Kreuzabnahme* von Michelangelo in Florenz oder am Palazzo Farnese in Rom, nicht mit

47) P. 130.

generellen Tugenden wie Demut verglichen werden. Das Gegenstück auf sittlichem Gebiet wäre ein bestimmtes sittliches Verhalten, etwa das des heiligen Martinus, der dem Bettler die Hälfte seines Mantels gab, oder die Bitte des heiligen Stephanus für seine Mörder. Auch diese konkreten Haltungen sind in ihrem sittlichen Wert evident. Wir können ihren sublimen Wert mit absoluter Gewißheit erfassen. Ist dies ebenso bei der Schönheit von Landschaften wie dem Golf von Spezia oder von Architektur wie von San Marco in Venedig der Fall?

Daß viele Menschen einen evidenten Sachverhalt nicht einsehen, ist natürlich keinerlei Einwand gegen die objektive Wahrheit des Satzes, der diesen evidenten Sachverhalt feststellt. Die Wahrheit eines Satzes hängt ausschließlich davon ab, ob der von ihm behauptete Sachverhalt besteht, und in keiner Weise davon, wie viele Menschen ihn einsehen. Wahrheit kann man nicht durch ein Mehrheitsvotum feststellen.

Darum besagt die Tatsache, daß viele Menschen sittlich wertblind sind, nichts gegen die Möglichkeit einer evidenten Erkenntnis sittlicher Werte bzw. gegen den evidenten Sachverhalt, daß Gerechtigkeit gut und das Martyrium, z. B. des heiligen Ignatius von Antiochien, Träger eines sublimen sittlichen Wertes ist.

Ross wendet gegen die absolute Wahrheit eines ästhetischen Werturteils ein, daß wir von jedem Menschen ein Erfassen sittlicher Werte erwarten können und daß sittliche Wertblindheit immer irgendwie verschuldet ist, während nur gewisse Menschen ein Organ für künstlerische Schönheit besitzen. Aus dieser Tatsache leitet er einen Einwand gegen die absolute Objektivität der Schönheit eines Gegenstandes ab.[48] Dieses Argument ist offenbar nicht stichhaltig. Warum soll die Tatsache, daß ein besonderes Organ dazu gehört, um etwas zu erfassen, das nicht alle Menschen besitzen, ein Einwand gegen die objektive Gültigkeit der Schönheit sein bzw. gegen die Tatsache, daß ein Objekt schön und ein anderes unschön ist?

Hinter diesem Argument steckt noch irgendwie der Trugschluß, die objektive Wahrheit hänge davon ab, daß alle Menschen sie anerkennen.

Die Tatsache, daß bestimmte Organe dazu gehören, um etwas zu erfassen, hat keinerlei Einfluß auf die objektive Gültigkeit des Erfaßten. Alle Argumente für den Relativismus, die sich darauf stützen, daß es vielerlei verschiedene, ja sich widersprechende Urteile gibt, sind hinfällig. Die Tatsache, daß etwas objektiv gültig, daß es wahr ist,

48) P. 128.

erfordert keineswegs, daß alle Menschen es einsehen können.[49] So sehr es zutrifft, wenn Ross zwischen der sittlichen Wertblindheit und der Blindheit für ästhetische Werte einen Unterschied macht,[50] so falsch ist seine Behauptung, deswegen seien die ästhetischen Werte relativ. In keiner Weise ist die Tatsache, daß ästhetische Werte eines besonderen Organes bedürfen – das man manchmal „guten Geschmack" nennt, das nicht jeder Mensch besitzt, das nicht dem Menschen als solchem gegeben ist, während jeder Mensch den Sensus für sittliche Werte besitzt, jede sittliche Wertblindheit eine Perversion darstellt und darum oft verschuldet ist –, ein Argument für die Relativität der ästhetischen Werte.

Andererseits besteht tatsächlich ein wichtiger Unterschied zwischen der ethischen Sphäre und der der Schönheit sichtbarer und hörbarer Dinge. Die Art, wie der sittliche Wert in einer Handlung oder in irgendeinem Verhalten fundiert ist, hat einen viel rationaleren Charakter als die Fundierung der Schönheit in gewissen Formen, Farben und Proportionen sichtbarer Dinge oder in einer Melodie. Der Ausdruck „rational" muß richtig verstanden werden. Es ist eine Art von Einsichtigkeit gemeint, die auch bei jeder Schönheit des Sittlichen vorliegt, bei aller Schönheit, die ein Abglanz, ein Duft anderer Werte oder ein *splendor veri* ist. Wir werden diese metaphysische Schönheit im zweiten und dritten Kapitel erörtern. Ihre Fundierung in anderen Werten besitzt gleichfalls diese volle Einsichtigkeit.

Aber bei der Schönheit sichtbarer und hörbarer Dinge, die für Ross und viele andere die eigentliche Schönheit ist, fehlt diese Einsichtigkeit. Es ist eine ganz andere Fundierungsbeziehung, wie wir später sehen werden. Wir brauchen nichts von der Fundierungsbeziehung zu wissen, um die Schönheit eines Sichtbaren oder Hörbaren zu erfassen.

49) Hier muß auch betont werden, daß Sehen und Nichtsehen von etwas keine echte Antithese darstellen. Sagt jemand: „Ich sehe dort eine Schlange" und ein anderer: „Ich sehe keine", so liegt offenbar nur ein Widerspruch vor zwischen dem Sehen und Nichtsehen – nicht aber ein Widerspruch, den Sachverhalt betreffend, daß eine Schlange dort ist. Wenn jemand sagt: „Unreinheit ist etwas sittlich Schlechtes" und ein anderer: „Das kann ich nicht einsehen", so ist dies wiederum nur eine Antithese zwischen Sehen und Nichtsehen, aber keine, den Sachverhalt betreffend, daß Unreinheit ein sittlich Unwertiges ist. Eine Antithese dazu läge vor, wenn jemand behauptete, er sehe klar, daß die Unreinheit eine ausgesprochen sittliche *Tugend* sei. Diese Behauptung ist offenbar etwas ganz anderes als die bloße Feststellung: „Ich kann nicht sehen, daß Unreinheit sittlich schlecht ist." Vgl. 1. Kapitel, Anm. 11, S. 37.

50) P. 126.

Dem Künstler ist wohl bekannt, daß eine bestimmte Melodie, um schön zu sein, am Schluß hinauf und nicht herunter gehen soll oder umgekehrt. Um die Schönheit der Melodie zu erfassen, brauchen wir davon nichts zu wissen. Der Künstler weiß, welche Mittel er anwenden muß, um die Bewegung einer Gestalt poetisch zu machen oder um einem Gesicht einen tiefen, edlen Ausdruck zu verleihen. Wir brauchen all dies nicht zu wissen, um die Schönheit des Bildes zu erfassen.

Es ist viel unverständlicher und geheimnisvoller, daß gewisse Formen, Farben, Proportionen usw. eine *solche* „Wirkung" haben. Wir denken nicht an ihre Wirkung auf unseren Geist, sondern an das, was sie auf der Objektseite bedingen, an ihre Rolle bei der Fundierung der Schönheit.

In bezug auf die Einsichtigkeit der Gründe, warum ein Sichtbares oder Hörbares schön ist, liegt tatsächlich ein wichtiger Unterschied zwischen der sittlichen und ästhetischen Sphäre vor.

Von diesem Unterschied bezüglich der Einsichtigkeit der ästhetischen und ethischen Werte muß die Frage getrennt werden, ob die Schönheit eines Sichtbaren oder Hörbaren mit absoluter Gewißheit festgestellt werden kann bzw. ob die Tatsache, daß dieses Objekt *schön* ist, evident gegeben sein kann.

Zunächst ist vor allem der allgemeine Unterschied zwischen der Evidenz von Wesensgesetzen und der eines individuellen Faktums zu machen. Die Wesensgesetze beziehen sich immer auf Generelles. „$2 \cdot 2 = 4$" bezieht sich auf das Wesen dieser Zahlen. „Farben setzen Ausdehnung, zweidimensionalen Raum voraus, um sich entfalten zu können. – Sittliche Werte können nur an Personen haften, nie an apersonalen Gebilden. – Ein Satz kann nicht gleichzeitig wahr und falsch sein. – Gerechtigkeit ist Träger eines sittlichen Wertes. – Jeder ‚Schein' setzt einen bewußten Geist voraus, dem etwas zu sein scheint." All diese Wesensgesetze sind genereller Natur. Sie sind zwar für jedes entsprechende reale Gebilde bindend, jedoch enthalten sie keine Setzung eines individuellen realen Gebildes. Auf die Evidenz der Wesensgesetze brauchen wir hier nicht einzugehen. Wir haben davon ausführlich in unserem Buch *Was ist Philosophie?* gehandelt.[51]

Auch in der Erkenntnis konkreter individueller Sachverhalte gibt es eine Form absoluter Gewißheit, obgleich sie zweifellos von der Evidenz der Wesensgesetze ganz verschieden ist.[52]

51) Vgl. 4. Kapitel, III C und IV, S. 103 ff.
52) Vgl. *Was ist Philosophie?*, 4. Kapitel, I C, S. 71 ff., und IV, S. 133 ff.

Die außergewöhnliche absolute Gewißheit, die der heilige Augustinus in seinem wunderbaren *„Si fallor, sum"* feststellt, die unbezweifelbare Gewißheit der realen Existenz meiner Person, die Descartes in seinem *„Cogito, ergo sum"* wieder aufgreift, ist natürlich ein einzigartiger Fall, dessen Evidenz auf Grund von Wesensgesetzen garantiert ist.

In ganz anderer Weise können wir die Wirklichkeit der Außenwelt mit absoluter Gewißheit erfassen. Dabei liegt weder die Evidenz der Wesensgesetze noch die Evidenz des *„Si fallor, sum"* vor. Absolute Gewißheit wird hier nicht durch unmittelbar einsichtige, intuitive Evidenz, sondern auf indirektem Weg erlangt.

Ein völlig neuer Fall ist die Einsicht in den sittlichen Wert eines Verhaltens. Die generelle Tatsache, daß Verzeihen sittlich gut, Reue sittlich wertvoll ist, kann, weil sie ein Wesensgesetz ist, mit derselben Evidenz wie alle Wesensgesetze eingesehen werden. Wenn es sich um das Verhalten eines individuellen Menschen handelt, ist die Tatsache, daß er wirklich verziehen oder eine echte Reue vollzogen hat, natürlich kein Wesensgesetz und auch nie mit derselben absoluten Gewißheit gegeben wie das *„Si fallor, sum"* oder sogar die Existenz der Außenwelt als Ganzes. Hier kann man sich im Prinzip täuschen. Aber es ist nicht dieselbe Täuschungsmöglichkeit, wie sie in jeder konkreten Wahrnehmung vorliegt, nämlich die Möglichkeit des Traumes, der Halluzination, der optischen Täuschung usw. Es handelt sich nicht nur um die Frage, ob dieses sittlich edle Verhalten wirklich stattgefunden hat, ob nur der Held eines Romanes sich so verhielt oder eine sagenhafte Gestalt, ob es nur eine falsche Zeitungsmeldung, nur ein Traum war, sondern um die reale Existenz dieses Verhaltens. Das ist selbstverständlich eine ungeheuer wichtige Frage. Der Unterschied zwischen einem realen Verhalten oder einer wirklichen Tat von hohem sittlichem Wert und einem Verhalten oder einer Tat, die nur imaginär sind, ist unermeßlich groß. All dies betrifft die reale Existenz des Trägers und durch diese die Realisierung des sittlichen Wertes.

In diesen Fällen gibt es zudem noch eine andere Täuschungsmöglichkeit. Während in jeder konkreten Wahrnehmung eines individuellen Etwas, eines Dinges und seiner Eigenschaften, eines Vorganges, immer die oben erwähnte prinzipielle Möglichkeit besteht, daß wir nur träumen, einer Halluzination erliegen usw., kommt noch die weitere Täuschungsquelle hinzu, daß es zwar das Verhalten eines realen Menschen und kein Traum war, aber daß dieses Verhalten nur scheinbar ein Verzeihen oder eine Reue war. Wir können das Verzeihen und die Reue nicht in derselben Weise wahrnehmen wie die Farbe eines Hau-

ses, die Größe eines Baumes usw. Die Worte, in denen sich ein Verzeihensakt oder eine Reue kundtut, und der Ausdruck des Gesichtes können da sein, aber die innere Haltung braucht darum nicht in voller Echtheit, Tiefe, Realität vorliegen.

Diese prinzipielle, bei Menschen gegebene Täuschungsmöglichkeit[53] ist bei Kunstwerken nicht vorhanden. Die Schönheit des *sterbenden Sklaven* von Michelangelo ist nicht nur eindeutig gegeben, auch die Tatsache ist evident, daß diese konkrete Figur von großer Schönheit ist.

Damit kommen wir zu der endgültigen Feststellung: Die Tatsache, daß ästhetische Werte einem Kunstwerk, einer Landschaft, einem menschlichen Körper oder einem Tier anhaften, läßt sich mit absoluter Gewißheit erkennen. Wir können von einer Evidenz sprechen. Allerdings gehört ein spezifisches Organ dazu, das nicht alle besitzen, um die Schönheit, besonders bei Kunstwerken, zu erfassen. Aber wie wir schon sahen, hat die Frage, ob etwas für alle Menschen wahrnehmbar ist, nichts mit der Frage zu tun, ob etwas den Menschen, die das nötige Organ dafür besitzen, eindeutig, mit voller Evidenz gegeben ist und es darum den Anspruch auf volle objektive Gültigkeit machen kann.

Die Schönheit in der Natur oder in einem Kunstwerk ist weder die Projektion einer körperlichen Lustempfindung noch eines psychischen Zustandes, noch der Wertantwort auf sie, wie wir deutlich gesehen haben. Ebensowenig bezieht die Schönheit ihre Bedeutsamkeit von den affektiven Erlebnissen, die sie in uns auslöst, wenn sie unsere Seele affiziert. Diese Erlebnisse zeigen vielmehr eindeutig, daß sie die Schönheit als etwas in sich Bedeutsames voraussetzen.

Wir schließen mit der Feststellung: Wenn wir auf das Wesen der Schönheit als etwas in sich Bedeutsames voraussetzen.
ein Wert ist im echten Sinn des Wortes.

Diese Feststellung enthält zwei Elemente: erstens die Verschiedenheit der Schönheit von allem rein Neutralen. Behaupten wir, eine Melodie besteht aus 20 Tönen oder Noten, so betrifft dies eine neutrale Tatsache. Stellen wir hingegen fest, diese Melodie ist schön, so

53) Daß es auch eine Evidenz hinsichtlich der Tugenden und des sittlichen Standes eines Menschen geben kann, soll in keiner Weise geleugnet werden. Ganz im Gegenteil! Wir wollen nur darauf hinweisen, daß es in bezug auf die konkrete individuelle Feststellung Täuschungsmöglichkeiten gibt, die für die ästhetischen Werte wegfallen. Daß auch diese Täuschungsmöglichkeiten bezüglich der sittlichen Werte eines individuellen Menschen überwunden werden können, kann in diesem Zusammenhang nicht aufgewiesen werden.

behaupten wir keine neutrale Tatsache, sagen nichts Neutrales von der Melodie aus, sondern etwas Bedeutsames.

Zweitens ist in dieser Feststellung nicht nur die Verschiedenheit von neutral und bedeutsam enthalten, sondern auch die ebenso wichtige Verschiedenheit der objektiven, in sich ruhenden Bedeutsamkeit einerseits von allen verschiedenen Arten von Bedeutsamkeit für die Person andererseits, sei es die Bedeutsamkeit des objektiven Gutes für die Person, sei es die von dieser wiederum radikal verschiedene des bloß subjektiv Befriedigenden. Vergegenwärtigen wir uns voll, was die Tatsache enthält, daß Schönheit ein Wert ist, dann wird uns auch klar, daß diese erste Charakteristik des Wesens der Schönheit eine fundamental wichtige ist und die unerläßliche Basis für jede wahre Ästhetik bildet.

Die beiden Begriffe von „in sich bedeutsam"

Bevor wir uns der Frage der Schönheit als Grundwert der ästhetischen Sphäre sowie den zwei Grundarten von Schönheit zuwenden, müssen wir noch eine falsche Auffassung des Wertes der Schönheit widerlegen, die auf einer viel höheren Stufe steht als alle bisher von uns widerlegten Subjektivismen und Relativismen.

G. E. Moore[54] sagt, das gesamte ästhetische Erlebnis besitzt zweifellos einen *„intrinsic value"*, d. h. einen echten Wert, etwas in sich Bedeutsames. Er macht keinen Unterschied zwischen Wert und Gut. Daher kann seine These in unserer Terminologie folgendermaßen ausgedrückt werden: Das gesamte ästhetische Erlebnis ist zweifellos ein Gut, das Träger eines echten Wertes ist. Er betont, daß dieses ästhetische Erlebnis ein organisches Ganzes ist, das sich aus dem Objekt, das wir als schön bezeichnen, und dem Getroffenwerden von dem Objekt, dem „Fühlen" der Schönheit, zusammensetzt. Offenbar umfaßt dieses Fühlen sowohl das, was wir Affiziertwerden, wie das, was wir Wertantwort nennen, ein Unterschied, den Moore nicht macht. Hingegen unterscheidet er zwischen dem Erkennen der Schönheit und dem „Fühlen", Genießen, ja Beglücktwerden durch sie. Er behauptet allerdings – obgleich beides unterschieden werden muß –, wenn ein Erkennen der Schönheit ohne Getroffenwerden und ohne Beglücktwerden durch die Schönheit vorliegen könnte, würde der Wert des wahren ästhetischen Erlebnisses beeinträchtigt. Sie müßten immer zusammen

54) *Principia Ethica*, University Press, Cambridge 1903; übersetzt von B. Wisser unter dem gleichen Titel, Reclam, Stuttgart 1970; Kap. VI, § 114 f.

auftreten, damit der Wert des ganzen ästhetischen Erlebnisses vorliege. Ein Fühlen des Wertes gehöre notwendig dazu. Er gebraucht aber den Terminus „Fühlen" nicht im Sinne von Schelers „Wertfühlen", das eine Form des Erkennens ist.

Das Interessante an Moores Auffassung ist, daß er deutlich erkennt: Zwischen der Schönheit des Objektes und unserer Antwort darauf, von der er, wie gesagt, das Affiziertwerden, den Genuß und die Wertantwort nicht trennt, besteht eine sinnvolle Beziehung, die uns berechtigt, von einer adäquaten und unadäquaten Antwort zu sprechen. Er erfaßt also die ungeheuer wichtige Tatsache, die wir im 18. Kapitel unserer *Ethik* behandelt und als „Gebührensbeziehung" bezeichnet haben. Ein wirklicher Wert liege nur vor, fährt er fort, wenn das Objekt so ist, daß es eine positive Antwort verdient und diese Antwort tatsächlich erfolgt. Dabei bildet das Objekt und unser Verhalten ihm gegenüber ein organisches Ganzes. Wird dem schönen Objekt die adäquate Antwort nicht gegeben oder fehlt jede Antwort oder wird dem häßlichen Objekt eine positive Antwort gegeben, so fällt der Wert weg bzw. liegt ein Unwert vor. Besser ausgedrückt: Das positive Gut, das Träger eines echten Wertes ist, wird nicht verwirklicht.

In diesen Ausführungen Moores sind zweifellos wichtige Einsichten enthalten, die über das, was im allgemeinen über Ästhetik geschrieben wird, weit hinausgehen. Dennoch müssen wir zugleich feststellen, daß viele verhängnisvolle Verwechslungen vorliegen.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß der Terminus *intrinsic value* eine schwerwiegende Äquivokation enthält. Er bedeutet einmal, daß es sich um einen direkten Wert handelt und nicht um einen indirekten. Dies ist natürlich ein sehr wichtiger Unterschied. Besitzt etwas eine Bedeutung in sich oder nur als Mittel für etwas anderes? Suchen wir etwas, um einen Terminus des heiligen Augustinus zu gebrauchen, *propter se ipsum* oder nur als Mittel für etwas anderes? Wir haben diesen Unterschied im dritten Kapitel unserer *Ethik* herausgearbeitet.

Dieser Sinn von *in sich bedeutsam* im Gegensatz zu dem *nur als Mittel für etwas anderes bedeutsam* findet sich in allen drei Bedeutsamkeitskategorien. Ein Kompliment, das mir jemand macht, ist als solches subjektiv befriedigend. Es ist angenehm. Gehe ich hingegen in eine Gesellschaft, weil ich hoffe, Komplimente zu erhalten, so ist diese Gesellschaft nur anziehend für mich als Mittel oder mögliche Gelegenheit, ein Kompliment für meine Toilette oder meine Witze usw. zu erhalten. Die Lust, die mir das gute Essen oder ein guter Wein verschafft, ist ein Selbstzweck, wie wir das direkt Bedeutsame auch nennen; das Kaufen des Weines ist nur als Mittel bedeutsam.

Derselbe Unterschied von direkt und indirekt bedeutsam wie in der Sphäre des bloß für mich Wichtigen findet sich in der Sphäre des objektiven Gutes für mich und vor allem im Reich der Werte. Das Leben eines Menschen ist direkt wertvoll, die Medizin, mit der er gerettet werden kann, wenn er schwer erkrankt ist, ist indirekt wertvoll. Sie erlangt ihren Wert durch ihre Fähigkeit, ein wirksames Mittel zur Rettung seines Lebens zu sein.

Nun ist der Unterschied der beiden Bedeutungen von *in sich bedeutsam* oder *intrinsic value* leicht zu sehen. Einmal ist *in sich bedeutsam* gleich direkt bedeutsam, d. h., der Gegenstand besitzt seine Bedeutsamkeit in sich und nicht wegen einer Funktion als Mittel für etwas anderes. Bedeutsamkeit in sich ist im Sinn von Selbstzweck gemeint und bezieht sich nicht auf die Art der Bedeutsamkeit, sondern auf das Verhältnis des Trägers zu seiner Bedeutsamkeit.

Ein andermal bedeutet *in sich bedeutsam* eine Art der Bedeutsamkeit selbst und nicht die Frage, ob der Träger sie aus sich heraus besitzt oder ob er sie von dem Zweck, dem er als Mittel dient, gleichsam erborgt. Der Wert ist im Gegensatz zu dem bloß für mich Wichtigen in sich bedeutsam, während das bloß für mich Wichtige, Befriedigende seine Bedeutung aus einer Beziehung zu meiner Befriedigung ableitet.

Daß Moore das nicht gesehen hat, daß er den Ausdruck *intrinsic value* – in sich wertvoll – für beides, den Selbstzweck und die Art der Bedeutsamkeit benutzt, ist natürlich ein großer Fehler, der sich besonders in seiner Ethik verhängnisvoll auswirkt.

Moores These „vom organischen Ganzen" (Schönheit und adäquate Würdigung)

Aber von noch größerem Interesse für unsere Analyse des ästhetischen Genusses sind folgende Verwechslungen in der These Moores. In Wahrheit ist nicht nur das organische Ganze, von dem er spricht, das sich aus dem Objekt und der adäquaten Würdigung unsererseits zusammensetzt, ein wertvolles Gut oder ein Träger eines Wertes, sondern wir müssen verschiedene Werte oder auch wertvolle Güter unterscheiden: erstens die Schönheit des Objektes, z. B. einer Landschaft oder eines Kunstwerkes. Die Schönheit haftet dem Objekt als Eigenschaft an, unabhängig davon, ob sie jemand versteht oder nicht, ob er adäquat auf sie reagiert, sie genießt oder nicht. Diese Schönheit des Objektes ist ein eindeutiger Wert. Sie ist ein etwas in sich Bedeutsames und nicht nur für mich Befriedigendes. Auch das Objekt, die

Landschaft oder das Kunstwerk, ist ein wertvolles Gut, das nicht nur indirekt, sondern direkt wertvoll ist.

Zweitens ist die adäquate Würdigung unsererseits, das Affiziertwerden von der Schönheit und die Antwort unserer Begeisterung, Träger eines echten personalen Wertes. Das Gerührtwerden von einer echten Schönheit und die Wertantwort der Begeisterung sind selbst edle Verhaltensweisen einer Person, die einen ausgesprochenen Wert haben. Wenn wir z. B. sehen, wie jemand von einem großen Kunstwerk getroffen, ergriffen, gepackt wird, wie er mit Begeisterung darauf antwortet, freuen wir uns über diese edle, schöne Haltung und erfassen deutlich den Wert seiner Haltung. Moore weist mit vollem Recht darauf hin, daß die wahre Schönheit des Objektes vorausgesetzt ist, um die Haltung des Genusses seiner Schönheit wertvoll zu machen. Er sieht auch erfreulicherweise, was leider selten gesehen wird, die sinnvolle Beziehung zwischen der Eigenart des Objektes unseres Genießens und unserer Würdigung desselben. Aber es ist doch falsch, diese Beziehung als die zwei organischen Teile eines Ganzen zu sehen oder, besser ausgedrückt, nicht zu sehen, daß es sich um zwei ganz verschiedene Werte handelt: der eine ist die Schönheit; er haftet ausschließlich an dem Objekt, bei der Landschaft und dem Kunstwerk am apersonalen Objekt. Der andere ist der Adel, der an dem Verhalten einer Person haftet, die das schöne Objekt versteht, von ihm getroffen wird und darauf eine adäquate Wertantwort gibt.

Etwas ganz Neues ist endlich der Wert des Sachverhaltes, daß ein Mensch durch ein objektiv Schönes gerührt, getroffen, erhoben wird, daß er sich darüber adäquat begeistert. Dieser Sachverhaltswert ist etwas völlig Neues, obgleich er die beiden anderen Träger von Werten, das Objekt und die adäquate Haltung, voraussetzt.[55] Es scheint, daß Moore primär nur diesen Sachverhaltswert im Auge hat und ihn meint, wenn er von dem organischen Ganzen spricht. Wir werden gleich sehen, daß hierbei noch andere Werte vorliegen.

Wir wiederholen: Das erste ist der Wert der Schönheit selbst, ein spezifisch ästhetischer Wert, der am Objekt haftet. Um den Wert der Schönheit philosophisch zu analysieren, brauchen wir nicht das Affiziertwerden und die Wertantworten auf die Schönheit betrachten. Wir müssen uns ganz auf das Objekt konzentrieren, wenn natürlich auch dazu vorausgesetzt ist, daß wir die Schönheit erlebt, sie vor aller philosophischen Analyse unmittelbar erfaßt haben und tief von ihr getroffen sind. Schon hier gibt es einen Sachverhaltswert, der von der

55) Vgl. *Ethik*, 18. Kapitel.

Schönheit selbst unterschieden werden muß. Es ist der Wert, der an der Existenz der schönen Landschaft oder des Kunstwerks haftet.

Das zweite ist der Wert der Haltung des Menschen. Das Getroffenwerden von einer echten Schönheit, die Wertantwort der Begeisterung auf die Schönheit eines Kunstwerkes oder der Natur ist selbst ein Träger eines echten personalen Wertes.

Das dritte ist der Sachverhaltswert, der an der Tatsache haftet, daß ein Mensch etwas wahrhaft Schönes erfaßt, davon getroffen wird und die richtige Antwort darauf gibt.

Zwei weitere verschiedene Werte sind noch zu unterscheiden. Der eine ist der ganz allgemeine Sachverhaltswert, daß einem Menschen ein objektives Gut zuteil wird, daß er beglückt wird. Es ist immer etwas Wertvolles, daß ein Mensch beglückt wird, vorausgesetzt daß es eine sittlich einwandfreie Beglückung ist. Dieser Wert ist um so größer, je edler, tiefer, reiner dieses Glück ist. Der Wert, der an dem Sachverhalt haftet, daß jemand die ewige Seligkeit erlangt, ist natürlich der höchste Wert dieser Art.

Ganz verschieden von diesem allgemeinen Sachverhaltswert der legitimen Beglückung eines Menschen oder der Tatsache, daß er eines echten objektiven Gutes teilhaft wird – der natürlich auch bei dem Genuß der echten Schönheit vorliegt und um so größer ist, je sublimer die Schönheit ist und je tiefer sie ihn trifft –, ist der Wert, der an der Erfüllung der Gebührensbeziehung haftet. Wie wir in unserer *Ethik*[56] gezeigt haben, gebührt jedem Wertvollen, wenn es an uns herantritt, die adäquate Antwort unsererseits. Dem Wertvollen *soll* eine adäquate Antwort gegeben werden, bzw. es soll uns affizieren, rühren, treffen. Dem Unwertigen *soll* eine ablehnende Antwort gegeben werden. Fehlt eine Antwort ganz, weil ein Mensch, obgleich er etwas sittlich Ergreifendes sieht, völlig stumpf bleibt, so ist dieser Sachverhalt Träger eines Unwertes. Er ist eine objektive Disharmonie. Dabei denken wir nicht an den Unwert des Verhaltens als solchen. Es ist ein metaphysischer Sachverhaltswert, daß einem Wertvollen die adäquate Antwort gegeben wird, und es ist ein Sachverhaltsunwert, wenn dem Wertvollen – in unserem Fall dem Schönen –, obgleich man ihm begegnet, keine oder eine falsche Antwort gegeben wird. Die Begeisterung für Kitsch z. B. konstituiert einen Unwert.

Endlich muß noch gesagt werden: Der Sachverhalt, daß die Schönheit, besonders des Sichtbaren und Hörbaren, von Menschen wahrgenommen wird, besitzt einen Wert. Wir meinen, daß es objektiv

56) 17. und 18. Kapitel.

schade ist, wenn eine herrliche Landschaft oder ein großes Kunstwerk nicht gesehen bzw. eine herrliche Musik nicht gehört wird. Die Schönheit appelliert an ein Aufgenommenwerden, sie spricht zu dem Geist des Menschen, sie enthält eine Botschaft für ihn. Die Erfüllung dieses Appells, die Tatsache, daß sie von einem menschlichen Geist erfaßt, verstanden wird und auf ihn „wirkt", ist Träger eines neuen Wertes.

Dieser Wert ist nicht nur der allgemeine Sachverhaltswert, der immer vorliegt, wenn ein Mensch ein objektives Gut empfängt. Es handelt sich nicht um einen der Werte, der, wie der bei dem Zuteilwerden eines objektiven Gutes, zutiefst mit dem Glück der Person zusammenhängt, mit dem Wert, daß eine Person glücklich ist im wahren Sinn eines legitimen Glückes. Nein, es gehört vielmehr zur Erfüllung der Schönheit, zu einer in ihr gelegenen Tendenz, daß sie wahrgenommen, erfaßt, verstanden wird. Dies ist keinerlei Widerspruch dazu, daß die Schönheit dem Objekt anhaftet, ob sie wahrgenommen wird oder nicht, daß sie ein in sich Bedeutsames ist und ihre Bedeutsamkeit nicht von der Wirkung auf einen menschlichen Geist ableitet, also ein echter Wert ist. Das Objekt hört nicht auf, objektiv schön zu sein, selbst wenn niemand es je wahrnehmen würde; aber es ist ein Merkmal des Wertes Schönheit und seiner spezifischen Delektabilität, daß er, im Gegensatz zu einem sittlichen Wert, danach „verlangt", wahrgenommen zu werden, und daß seine Realisierung eine neue Erfüllung erfährt, wenn er wahrgenommen wird.

Vielleicht schwebt dies auch Moore vor, wenn er von dem Wert des Objektes und seinem Gewürdigtwerden, seiner „Wirkung" auf unsere Seele, als einem organischen Ganzen spricht. Seine Fassung dieses Zusammenwirkens als eines organischen Ganzen, das allein einen Wert trägt und in seiner Sprache ein objektives direktes Gut ist, ein Selbstzweck, ist, wie wir sahen, nicht nur irreführend, sondern wird dem gesamten Tatbestand und vor allem der Schönheit als echtem Wert nicht gerecht. Aber immerhin hat er diesen letzten Wert, diesen Erfüllungswert, vielleicht gesehen, und das ist außer der wichtigen Erkenntnis der Gebührensbeziehung ebenfalls ein bedeutsames Verdienst.

2. Kapitel

Das Reich der ästhetischen Werte
Metaphysische Schönheit und Sinnenschönheit

Nachdem wir erkannt haben, daß Schönheit ein Wert ist und sich dadurch von allen neutralen Qualitäten und von den anderen Typen von Bedeutsamkeit – wie das objektive Gut für die Person und erst recht wie das bloß subjektiv Befriedigende – unterscheidet, erhebt sich die Frage: Zu welcher besonderen Wertfamilie gehört die Schönheit?

Unterschied zwischen ontologischen, technischen und ästhetischen Werten

In früheren Büchern[1] haben wir auf die Verschiedenheit der Wertfamilien hingewiesen.

Der wichtigste und einschneidendste Unterschied ist der zwischen ontologischen und qualitativen Werten. Dazu kommt ein dritter Typus von Werten, die wir technische oder Vollkommenheitswerte nannten.

Daß die Schönheit bzw. die ästhetischen Werte nicht ontologische Werte sind, ist leicht zu erkennen. Wir brauchen nur an bestimmte ontologische Werte zu denken, wie z. B. an den Wert, den die menschliche Person im Unterschied zu einem Tier besitzt, um zu sehen, daß die Schönheit nicht zu diesem Werttypus gehört. Dieser ontologische Wert, der im Sein des Menschen gründet, kommt allen Menschen in gleicher Weise zu. Innerhalb des ontologischen Wertes der menschlichen Person gibt es keine Hierarchie, kein Mehr oder Weniger, keine Stufenleiter. So sehr sich die Menschen in bezug auf ihre qualitativen

1) Vgl. vor allem *Ethik*, 10. Kapitel, und ‚Substitute für wahre Sittlichkeit' in *Idolkult und Gotteskult*, Bd. VII der *Gesammelten Werke*, Habbel, Regensburg–Stuttgart 1974, 5. Kapitel.

Werte unterscheiden, so überaus wichtig es ist, die Hierarchie zu erkennen, die in qualitativer Hinsicht herrscht – der ontologische Wert, den der Mensch als bewußtes, vernünftiges, freies Wesen besitzt und der dem Tier fehlt, ist den Guten und Bösen, den Gescheiten und Dummen in gleicher Weise eigen. Er haftet am Menschen als Person, an einem Wesen mit unsterblicher Seele.

Dieser ontologische Wert hat kein Gegenteil. Es gibt keinen positiven Unwert, der den ontologischen Wert des Menschen antagonisiert. Er kann nur fehlen, z. B. beim Tier. Auch das Tier hat einen ontologischen Wert, der allerdings viel geringer ist als der des Menschen.

Es genügt in unserem Zusammenhang, auf diese Merkmale des ontologischen Wertes hinzuweisen, um einzusehen, daß die Schönheit und alle ästhetischen Werte keine ontologischen, sondern typisch qualitative Werte sind wie die sittlichen und „intellektuellen" Werte.

Etwas kann nicht nur schöner und weniger schön sein, es kann auch eine höhere und sublimere Schönheit besitzen als ein anderes Gebilde. Vor allem steht der Schönheit nicht nur eine Abwesenheit der Schönheit entgegen, sondern auch ein ausgesprochener Unwert: die Häßlichkeit, die etwas „Anwesendes" darstellt. Ein und derselbe ontologische Typus, z. B. ein Haus oder ein Bild, kann schön oder ausgesprochen häßlich, gemein, abschreckend sein.[2]

Dies genügt schon, um zu sehen, daß Schönheit und alle ästhetischen Werte qualitative und nicht ontologische Werte sind.

Sie sind auch nicht solche Werte, die wir technische oder Vollkommenheitswerte nannten. Diese liegen vor, wenn wir z. B. von einem Menschen sagen, er habe einen starken Willen, einen scharfen Verstand, ein gutes Gedächtnis. Der Wille hat einen hohen ontologischen Wert, der gute Wille trägt einen qualitativen Wert – aber der energische, starke Wille ist Träger eines Vollkommenheitswertes.

Der Grundwert innerhalb qualitativer Wertfamilien

Wir können zwar leicht sehen, daß die Schönheit kein ontologischer, sondern ein typisch qualitativer Werttypus ist. Dagegen ist die Frage des Verhältnisses der Schönheit zu anderen qualitativen Wertfamilien

2) Santayana leugnet ohne jede Begründung, daß es ästhetische Unwerte im strengen Sinne gibt, daß Schönheit von Häßlichkeit antagonisiert wird. Während er eine Antithese von sittlich Gutem und Bösem zugibt, behauptet er, daß es als Antithese zur Schönheit nur ein Fehlen der Schönheit gebe (A. a. O., Part I, 11, p. 51/2).

schon komplizierter. Daß die ästhetischen Werte und ihr Zentralwert, die Schönheit, eine eigene Wertfamilie darstellen, die sich deutlich von dem Reich der sittlichen wie dem der „intellektuellen" Werte unterscheidet, ist wiederum eindeutig gegeben. Alle ethischen Werte, wie gerecht, großmütig, wahrhaftig, rein, gütig, haben ein anderes Grundthema als schön, lieblich, poetisch. Das Thema der Schönheit und aller anderen ästhetischen Werte ist offenbar auch ein ganz anderes als das der Familie „intellektueller" Werte, wie gescheit, begabt, genial usw.

Welche charakteristischen Merkmale hat die ästhetische Wertfamilie gegenüber der Familie der sittlichen oder der „intellektuellen" Werte und gegenüber noch vielen anderen qualitativen Wertfamilien? Welches Verhältnis besteht zwischen ästhetischen Werten und anderen qualitativen Wertfamilien?

Diese einzelnen Wertfamilien sind in erster Linie durch die Natur ihres Themas voneinander abgegrenzt. Sie alle sind echte, qualitative Werte, aber sie unterscheiden sich durch ihr Thema, durch ihre qualitative Grundnote. Bei der sittlichen Wertfamilie ist dies am klarsten ausgeprägt. Die sittliche Frage ist ein Thema ganz eigener Art. Dieses hebt sich scharf von dem der Wahrheit ab, aber auch von dem der Tiefe und Adäquatheit der Erkenntnis, der Genialität und von vielem anderen. Wir haben über die Charakteristika der sittlichen Wertfamilie im Unterschied zu allen anderen im 15. Kapitel unserer *Ethik* ausführlich gesprochen.

Hier sei nur hervorgehoben, daß die Qualität des sittlich Guten und des sittlich Schlechten oder Bösen in eindeutiger Weise all die verschiedenen sittlichen Wertqualitäten umfaßt. Ob wir von Treue, Großmut, Redlichkeit, Wahrhaftigkeit oder Reinheit sprechen, sie alle sind sittlich gut. Ob wir an Geiz, Untreue, Feigheit, Unehrlichkeit, Verlogenheit oder Unreinheit denken, das Prädikat sittlich schlecht paßt auf sie alle. Sittlich gut ist der Grundwert, der die ganze Familie einheitlich durchzieht, und sittlich böse der Grundunwert, der alles Negative dieser Sphäre umfaßt.

Es kommt darauf an zu verstehen, daß nicht unbedingt alle Glieder jeder qualitativen Wertfamilie in einem Grundwert zusammengefaßt sein müssen, so daß gleichsam ein Wert das Genus dieser Wertfamilie darstellt und die anderen Werte den Charakter einer Spezies dieses Genus besitzen. In der Philosophie besteht eine große Gefahr darin, daß man geneigt ist, die erkannten Wesensmerkmale einer Sphäre auf verwandte, analoge Gebiete zu übertragen und zwar mit den Merkmalen, die auch für die anderen Sphären gelten, zugleich jene, die nur für eine bestimmte Sphäre Gültigkeit haben. Darum müssen wir uns

davor hüten, wenn wir die anderen Wertfamilien ins Auge fassen, von vornherein anzunehmen, bei ihnen sei alles analog wie in der sittlichen Wertfamilie.

Das gilt vor allem für die Frage, ob die Verbindung der Einheitlichkeit des Themas mit dem Vorhandensein eines Grundwertes bei den anderen Wertfamilien ebenso zu finden ist wie bei den sittlichen Werten.

Die Familie der künstlerisch-schöpferischen Personwerte

Wir stellten in früheren Büchern[3] den Familien der sittlichen und der vitalen Werte die „intellektuellen" Personwerte als eigene Familie gegenüber. In dieser Wertfamilie faßten wir Qualitäten wie gescheit, begabt, genial u. a. zusammen. Nun muß aber betont werden, daß der Ausdruck „intellektuell" unangemessen, ja irreführend sein kann. Außerdem zerfällt diese „Familie" in Wirklichkeit in verschiedene Wertfamilien. Die Qualität eines künstlerischen Talents ist offensichtlich ganz verschieden von der einer großen philosophischen Begabung. Der „intellektuelle" Wert, den wir bei Aristoteles bewundern, unterscheidet sich offenbar von dem, den wir an Mozart bewundern. Den letzten Wert „intellektuell" zu nennen, wäre ganz unangemessen.

Denken wir an den Umfang und die Fülle eines Geistes und dann an seine Tiefe; oder an das, was wir gescheit nennen, und dann an den Adel eines Geistes, wie ihn z. B. Platon in außerordentlichem Maß besaß; oder an die Genialität eines großen Künstlers – so ist zwar überall ein analoges Thema, das Geistige, vorhanden, aber kein Grundwert, dessen Differenzierungen diese Werte wären. Die künstlerische Genialität ist qualitativ etwas anderes als die philosophische.

Natürlich handelt es sich bei diesen Werten nur um solche, die an der Person haften und die, obgleich sie sich vor allem in ihren Werken dokumentieren, dennoch von dem Wert des Werkes völlig verschieden sind. Der Wert der Werke Mozarts ist ein ästhetischer Wert, dagegen nicht die Genialität seiner künstlerischen Begabung. Von ihr können wir nicht, wie von seiner Musik, Schönheit aussagen. Ebenso ist

3) *Metaphysik der Gemeinschaft*, 3. Aufl. als Bd. IV der *Gesammelten Werke*, Habbel, Regensburg–Stuttgart 1975, 6. Kapitel, S. 80 f.; *Ethik*, 10. Kapitel; ‚Substitute für wahre Sittlichkeit' in *Idolkult und Gotteskult*, 5. Kapitel.

der Wert des *Organon* von Aristoteles qualitativ eindeutig von dem Wert der Begabung verschieden, die ihn befähigte, solche Einsichten in das objektive Sein zu haben. Der Wert des *Organon* haftet an der Wahrheit des Erkannten und an einer philosophisch außerordentlich klaren und einsichtigen Objektivierung. Die Genialität des Aristoteles, die Tiefe, Klarheit, Schärfe des Geistes, die ihn als Denker auszeichnet, ist hingegen ein völlig anderer Typus von Wert.

Wir sehen also, daß innerhalb der Personwerte jene Wertfamilie, die wir zu allgemein als „intellektuelle" bezeichneten, in mehrere personale Wertfamilien zerfällt, die sich alle scharf von der sittlichen Wertfamilie abheben. Die personalen Werte der künstlerisch-schöpferischen Begabung stellen eine Familie für sich dar, zu der die Genialität und Größe Beethovens ebenso gehört wie die Michelangelos und Shakespeares. Es ist die Familie der künstlerischen Schöpferkraft auf allen Gebieten der Kunst.[4]

Solange es sich allerdings um die allgemeinen Wertqualitäten wie bedeutend, groß, begabt, genial handelt, können sie ebenso von großen Philosophen wie von großen Künstlern ausgesagt werden. Im Reich der sittlichen Werte finden sie sich aber nicht. Ein Mensch kann wohl genial und zugleich sittlich gut sein, doch kann man ihn nie auf Grund seiner sittlichen Werte genial oder begabt nennen. Ebenso könnte man die Qualität „bedeutend", bezogen auf seine sittlichen Werte, nur analog aussagen.[5]

4) Gewiß, auch die Qualität der Begabung auf den verschiedenen Gebieten der Kunst ist verschieden. Die Zuordnung zu einem anderen Typus von Trägern künstlerischer Werte hat einen Einfluß auf die Qualität des personalen Wertes. Aber immerhin können wir diese personalen Werte trotz ihrer Verschiedenheit zu einer Familie zusammenfassen, ebenso wie die Werte der Kunstwerke in Literatur, Musik und bildenden Künsten einen einheitlichen Charakter als ästhetische Werte besitzen. Das Thema ist ein und dasselbe: Schönheit, künstlerische Tiefe und Größe, vor allem in den Werken, aber auch bei den Werten der Begabung, des Talentes, die zur Schöpfung dieser Werke befähigen. – In dem „Thema" tritt uns die Verschiedenheit des personalen Wertes großer Philosophen wie Platon, Aristoteles, Augustinus einerseits und großer Künstler wie Beethoven, Michelangelo, Shakespeare andererseits entgegen. Bei der Begabung des Philosophen ist nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit Thema. Dazu kommt, daß das Erkennen oder die Fähigkeit zu erkennen der Hauptträger des Wertes ist und die Fähigkeit des Formulierens und Objektivierens des Erkannten der nächstwichtige Träger, während bei allen Kunstwerken das Erfinden, Gestalten und Schaffen eines Neuen im Vordergrund steht.

5) Die Unmöglichkeit, solche Prädikate auf die sittliche Wertsphäre anzuwenden, tritt klar hervor, wenn jemand sagt: „Ich bin sittlich nicht begabt."

Die Tatsache, daß es, im Unterschied zum Reich der sittlichen Werte, diese allgemeinen Wertqualitäten in vielen Wertfamilien gibt, ist jedoch kein Einwand dagegen, daß die personalen Werte, die den Künstler und den Philosophen auszeichnen, verschiedenen Wertdomänen angehören.

Chirurgen, Entdecker, Wissenschaftler, Techniker, Staatsmänner, Feldherrn können gleichfalls Träger dieser allgemeinen Qualitäten wie bedeutend, genial, begabt sein. Es scheint also, daß es eine große Domäne personaler Werte gibt, die sich vom Reich der sittlichen und ebenso der vitalen Werte, wie blühendes Leben, Gesundheit, starkes Temperament usw., scharf abhebt. Wir bezeichneten sie früher, in inadäquater Weise, als Domäne der „intellektuellen" Werte. In Wirklichkeit handelt es sich um verschiedene Wertfamilien,[6] die jedoch, verglichen mit den Unterschieden zwischen den sittlichen und vitalen Werten, relativ verwandt sind.

Ästhetische Qualitäten, die nicht Unterarten der Schönheit sind

Auch die anderen qualitativen Wertfamilien, z. B. die der vitalen Personwerte, müßten, jede für sich, untersucht werden hinsichtlich der Stufe qualitativer Einheitlichkeit, der Identität des Themas und des Vorhandenseins eines allgemeinen Grundwertes, der alle einzelnen Werte dieser Sphäre umfaßt. Eine solche Untersuchung gehört jedoch in eine allgemeine Studie der qualitativen Wertfamilien. In einer Ästhetik können wir nicht weiter darauf eingehen.

Um so unerläßlicher ist es, die Familie der ästhetischen Werte unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen. Ein Blick auf sie zeigt bald, daß die Einheit der ästhetischen Werte, das Gemeinsame, das uns berechtigt, von einer Wertfamilie zu sprechen, uns nicht zu sagen erlaubt, alle ästhetischen Werte würden vom Grundwert *schön* umfaßt, wie alle sittlichen Werte vom Grundwert des sittlich Guten.

Die Begriffe ästhetisch wertvoll und schön decken sich nicht. Vielmehr reicht das sinnvoll mit *ästhetisch* Gemeinte weiter als die Urgegebenheit, auf die wir mit dem Terminus *schön* abzielen. Wir

6) Wenn wir in Ermanglung eines adäquaten Ausdrucks noch weiter von „intellektuellen" Werten sprechen, muß dabei festgehalten werden, daß der Ausdruck „intellektuell" kein echtes Genus darstellt; wir setzen den Terminus deshalb in Anführungszeichen.

können auch sagen: Es gibt ausgesprochen ästhetische Werte, die nicht Unterarten der Schönheit sind, selbst wenn wir Schönheit in einem sehr umfassenden Sinn nehmen. Unbeschadet aller Unterschiede innerhalb der Schönheit, selbst in dem Sinn, in dem wir von der Schönheit der Tugend und einer Blume, von der Schönheit der Genialität und der einer Farbe oder eines Gesichtes sprechen können, gibt es positivwertige ästhetische Qualitäten, die nicht Unterarten der Schönheit sind. Solange es sich um lieblich, erhaben, anmutig, sublim, poetisch handelt, ist es klar, daß sie besondere Arten der Schönheit sind. Schon das Elegante ist nicht mehr so typisch eine Unterart des Schönen, aber offenbar sind Qualitäten wie gut gemacht, gelungen, brillant keine Unterarten der Schönheit. Ein triviales, zutiefst unschönes Musikstück kann brillant gemacht sein. Es gibt gelungene Schlager, die nicht nur ihr Ziel der Popularität voll erreichen, sondern in sich ein „Treffer" sein können, so daß ihre Trivialität nur um so aggressiver wird. Auf all dies gehen wir im zwölften Kapitel ausführlich ein.

Um die Eigenart der ästhetischen Wertfamilie herauszuarbeiten, müssen wir uns von Anfang an klarmachen, daß sie umfassender ist als all das, was sich durch das Urphänomen der Schönheit zusammenfassen läßt. Nicht alle ästhetischen Werte sind Unterarten der Schönheit, obwohl die Schönheit die Königin alles Ästhetischen ist.

Wenn wir uns nun der Eigenart der ästhetischen Wertfamilie zuwenden, ihrer Verschiedenheit von den anderen qualitativen Wertfamilien und ihrer Verbindung mit ihnen, wollen wir trotz der Tatsache, daß es auch ästhetische Werte gibt, die nicht Unterarten der Schönheit sind, doch von der Schönheit als der „Königin" im Reich des Ästhetischen, als dem höchsten, dem ästhetischen Wert *par excellence*, ausgehen; denn die formalen Wesensmerkmale, die wir zunächst durch die Betrachtung der Schönheit gewinnen, gelten auch für alle anderen ästhetischen Werte[7].

Erstes Merkmal der ästhetischen Werte: ihr Haften an verschiedensten Seinsbereichen

Ein erstes Merkmal der ästhetischen Werte ist, daß sie nicht wie die sittlichen und viele andere Arten von Personwerten ein bestimmtes Genus des Seienden als Träger voraussetzen.

7) Von jenen ästhetischen Werten, die keine Unterarten der Schönheit sind, handeln wir in diesem Kapitel, S. 93 f. und S. 100 ff.; im 4. Kapitel, S. 121 ff.; im 5. Kapitel, S. 140 ff., sowie im 17., 18. und 19. Kapitel.

Sittliche und viele andere der oben aufgezählten Werte können nur einer Person anhaften. Nur Personen und personale Akte vermögen Träger sittlicher Werte zu sein. Kein apersonales Wesen kann gütig, rein, großmütig sein. Es ist offenbar Unsinn, von einem gerechten Stein zu sprechen oder von einem Baum Reinheit oder Großmut auszusagen. Selbst ein Hund kann nicht gerecht, wahrhaftig oder demütig sein.[8] Gewiß gibt es Sachverhalte, z. B. Gesetze, die wir als gerecht oder ungerecht bezeichnen. Aber das Prädikat gerecht ist nicht das gleiche, wie wenn wir es von einem Menschen aussagen, obgleich etwas tief Verwandtes.

Dasselbe gilt von anderen Werten. Nur von einer Person können wir sagen, sie habe einen tiefen, durchdringenden Geist, sie sei genial, weise oder künstlerisch begabt. Hingegen kann auch ein Stein, ein Baum, ein Tier schön sein. Schönheit ist in den verschiedensten Seinsdomänen zu finden. Wir können von der Schönheit einer Tugend sprechen, von der Schönheit einer Handlung, eines reichen, genialen Geistes, eines Buches auf Grund seiner Wahrheit usw.

Gewiß denken wir bei ästhetischen Werten vor allem an die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren und nicht an jene Schönheit, deren Träger rein geistige Gebilde sind. Doch gibt es ohne Zweifel eine echte Schönheit der Tugend, des genialen Geistes oder anderer allgemeiner Personwerte, z. B. die Schönheit des Mutes, und ästhetische Unwerte wie die Erbärmlichkeit und spezifische Häßlichkeit der Feigheit. Haltungen und Handlungen der Person können ebenfalls eine ausgesprochen ästhetische Qualität haben: Kleinlichkeit ist häßlich, Beschränktheit und geistige Flachheit sind auch ästhetisch negativwertig. Dies kommt deutlich darin zum Ausdruck, daß bei manchen Menschen die Gefahr besteht, menschliche Handlungen und Haltungen weitgehend im ästhetischen Licht zu sehen.[9]

Später werden wir ausführlich auf die verschiedenen Arten der Schönheit in den einzelnen Seinsdomänen eingehen, besonders auf den Unterschied zwischen der Schönheit sichtbarer und hörbarer Dinge einerseits und der Schönheit rein geistiger Dinge andrerseits. Jetzt kommt es nur darauf an zu sehen, daß die Schönheit im Unterschied zu sittlichen und anderen oben erwähnten Werten keine Person als Träger voraussetzt, sondern an verschiedensten Dingen haften kann und in den unterschiedlichsten Seinsdomänen zu finden ist.

8) Vgl. *Ethik*, 15. Kapitel.
9) Vgl. ‚Substitute für wahre Sittlichkeit', S. 16 f., S. 84 und S. 88, Anm. 8.

Daß die Schönheit und die ganze ästhetische Wertfamilie nicht ausschließlich personale Werte sind wie die sittlichen, ist nicht schwer zu sehen. Im Gegenteil, man ist viel eher in Versuchung, die Schönheit auf die Domäne des Sichtbaren und Hörbaren zu beschränken. Aber auch dies wäre falsch.

Wenn Alkibiades von Sokrates sagt, er sei der schönste der Männer, obgleich sein Gesicht ausgesprochen häßlich war, ist dieser Satz dennoch völlig adäquat. Die Persönlichkeit des Sokrates ist von hoher Schönheit und geistiger Größe; seine Tugend, sein sittlicher Adel, sein leuchtender Geist sind schön, nicht nur in einem analogen Sinn. Diese Schönheit unterscheidet sich zwar in vielem von der Schönheit des Sichtbaren, doch ist sie echte Schönheit im vollen Sinn des Wortes.

Dies kommt auch in dem hochbedeutsamen griechischen Wort *καλο-κἀγαθόν* (das Schöne und Gute, das Vollkommene) zum Ausdruck. Bei Platon und Plotin wird die Überlegenheit der Schönheit geistiger Dinge gegenüber der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren betont, obgleich beide die letztere ausdrücklich in ihrem Wert anerkennen, Plotin vor allem in seiner neunten *Enneade*.

Der heilige Augustinus behandelt in verschiedenen Schriften die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren, besonders in *De musica*. Aber er betont auch die Schönheit der Tugend und der Wahrheit. Vor allem spricht er von der unendlichen Schönheit Gottes. Wie herrlich sind die Worte im 27. Kapitel des zehnten Buches der *Confessiones:* „Du immer alte und immer neue Schönheit." Er sieht die Berechtigung, sowohl von der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren als auch von der Schönheit geistiger Gebilde – wie der Tugend, der Wahrheit und über allem Gottes – zu sprechen, so tief, daß er uns auffordert, von der Schönheit der Körperdinge, die sich uns durch die Sinne erschließt, zu der Schönheit geistiger Gebilde aufzusteigen bis zur unendlichen heiligen Schönheit Gottes.

Auf all dies werden wir noch zurückkommen. Hier soll nur gezeigt werden, wie falsch es wäre, das Phänomen der Schönheit – dieses einzigartigen Werttypus – auf die Sphäre des Sichtbaren und Hörbaren zu beschränken und in der Bezeichnung „Schönheit der Tugend" nur einen ganz analogen Gebrauch des Terminus Schönheit zu erblicken oder gar nur eine *façon de parler* (Redeweise).

Spezifische Schönheit aller anderen Werte und spezifische Häßlichkeit aller Unwerte

Fragen wir nach der Beziehung der Wertfamilie der Schönheit zu anderen Wertfamilien, so entdecken wir eine wesentliche Tatsache: Alle anderen Werte besitzen eine spezifische Schönheit, alle Unwerte eine bestimmte Häßlichkeit. Dies ist am auffallendsten bei den sittlichen Werten. Den Tugenden der Reinheit, Demut, Wahrhaftigkeit ist eine besondere Schönheit eigen. Unreinheit, Hochmut, Verlogenheit sind spezifisch häßlich. Die Schönheit der Tugenden und die Häßlichkeit der Laster scheint eine Ausstrahlung der sittlichen Werte bzw. Unwerte zu sein. Nicht ein und dieselbe Haltung ist zugleich sittlich gut und schön, sondern die Schönheit ist in dem sittlichen Wert fundiert, die Häßlichkeit im sittlichen Unwert, und zwar ist es eine einzigartige Fundierungsbeziehung. Diese Schönheit ist gleichsam der Abglanz, die Ausstrahlung, der Duft des sittlichen Wertes. Dasselbe gilt für das Verhältnis der Häßlichkeit zum Laster. Sie ist eine Emanation, ein Gestank des sittlichen Unwertes. Wir könnten sagen: Diese Schönheit ist das edle Antlitz des sittlichen Wertes und diese Häßlichkeit die Fratze des Unsittlichen. Es liegt gleichsam eine metaphysische „Aussehens"-Dimension vor.

Metaphysische Aussehensdimension, Delektabilität und fruendum

Wenn wir von Aussehensdimension sprechen, meinen wir durchaus nicht nur das Aussehen in der Sphäre des Sichtbaren, sondern eine Urdimension des Seienden, eben das, was in der Schönheit des sittlichen Wertes, des sittlich Guten, der einzelnen Tugenden als *splendor*, als Duft, als Ausstrahlung des sittlichen Wertes aufscheint. Diese Dimension des Aussehens wendet sich in besonderer Weise an die Person, sie hat den Charakter des Sich-Offenbarens, des Sprechens zu der Person. Dies kommt auch darin zum Ausdruck, daß jede Schönheit ein *delectabile* ist. Sie bezieht ihre Bedeutsamkeit nicht etwa aus der Fähigkeit zu erfreuen. Dann wäre sie kein echter Wert mehr. Sie gehört nicht zu den *bona delectabilia* im Gegensatz zu den *bona honesta*. Wir haben auf die Unzulänglichkeit der Unterscheidung von *bonum utile, delectabile* und *honestum* (von Nützlichem, Angenehmem und

Edlem) ausführlich in unserer *Ethik*[10] hingewiesen, eine Unzulänglichkeit, die aber keineswegs die tiefe Erkenntnis des Aristoteles aufhebt, die dieser Unterscheidung zugrunde liegt.

Für uns ist es wichtig, zu sehen, daß die in sich ruhende Bedeutsamkeit der Schönheit, ihr echter Wertcharakter in unserer Terminologie von Wert, in keiner Weise durch ihre „Delektabilität" angetastet wird. Es gehört zum Wesen der Schönheit und ihrer metaphysischen Aussehensdimension, aus der Fülle ihres Wertes heraus delektabel zu sein. Das Schöne appelliert an ein Erfaßtwerden, an ein Beglücktwerden, an ein *frui*.

Darum spielt die Schönheit eine so fundamentale Rolle in der Liebe. Diese antwortet auf die Gesamtschönheit der geliebten Person. Die höchste Liebe, die Liebe zu Christus, antwortet auf die göttliche heilige Schönheit Jesu. Nicht umsonst sagt die Litanei vom heiligsten Herzen Jesu in ihrer letzten Anrufung: *Cor Jesu, deliciae sanctorum omnium* (Herz Jesu, du Wonne aller Heiligen). Schon für die rein natürliche Liebe, die der Gesamtperson gilt, ist es charakteristisch, daß sie eine Wertantwort auf die Gesamtschönheit dieses Individuums bildet,[11] in der auch der Abglanz aller sittlichen und geistigen Werte enthalten ist. Wie tief und bedeutsam ist es, daß Tristan in der Vision im dritten Akt[12] als das zusammenfassende, letzte tiefste Wort der Liebe ausruft: „Isolde, wie schön bist du!"

Diese Rolle der Schönheit in der Liebe darf aber in keiner Weise so verstanden werden, als wäre die Schönheit in ihr das Thema. Zwischen der Wertantwort der Liebe zu einer Person und der Wertantwort auf ein Kunstwerk, bei dem die Schönheit thematisch ist, besteht eine radikale Verschiedenheit. Die Schönheit des geliebten Menschen ist gleichsam eine Ausstrahlung aller seiner anderen Werte. Diese, z. B. seine sittlichen, „intellektuellen", vitalen Werte, sind das Thema. Die metaphysische Schönheit, die deren Ausstrahlung ist, tastet die Thematizität dieser Werte nicht nur nicht an, sondern hebt sie besonders hervor. Sobald man diese „Glorie" der anderen Werte, die von ihnen kommende Schönheit, zum Thema machen würde, wäre die Liebe untergraben. Außerdem gilt die Liebe dieser realen individuellen Person, sie umfaßt sie als Ganzes, und darum wäre ihr gegenüber eine Einstellung wie die zu einem Kunstwerk mit dem Wesen der Liebe *a fortiori* (erst recht) unverträglich.[13]

10) 1. Kapitel, S. 42 ff.
11) Vgl. *Das Wesen der Liebe*, Kap. I.
12) der Oper *Tristan und Isolde* von R. Wagner.
13) Vgl. *Das Wesen der Liebe*, Kap. II, S. 74 ff.

Hier kommt es darauf an, zu sehen, daß die Schönheit zur Sphäre der Glorie gehört und ein *fruendum* ist. Dies gilt nicht nur für die Schönheit, sondern für alle ästhetischen Werte, wenn auch in analoger Weise: Alle ästhetischen Werte besitzen diese Aussehensdimension und alle sind delektabel. Natürlich ist die Delektabilität des Komischen unvergleichbar mit der Delektabilität der sublimen Schönheit, vor allem der der Heiligkeit. Doch ist auch das Komische durch die Aussehensdimension charakterisiert. Es appelliert daran, erfaßt zu werden. Es wendet sich an uns und ist ein typisches *fruendum*. Vielleicht könnte man in diesen zwei Charakteristiken, der Aussehensdimension[14] und der Delektabilität, die Merkmale sehen, die alle ästhetischen Werte zu einer Wertfamilie zusammenschließen, sei es das Ästhetische als Thema, wie z. B. in der Kunst, sei es die Schönheit als superabundante Gabe.

Metaphysische Schönheit als Ausstrahlung anderer Werte

Wir kehren zu der Beziehung zwischen ästhetischen Werten, besonders der Schönheit, und der sittlichen Wertsphäre zurück. Der ästhetische Wert des sittlich positiven Wertes bzw. der ästhetische Unwert des sittlichen Unwertes ist eine notwendige und tief bedeutsame Ausstrahlung – aber nie das Thema. Der sittliche, von ihm ganz verschiedene Wert ist das Thema; sein ästhetischer Wert ist eine superabundante Zugabe. All die besonderen Merkmale, die die sittliche Wertfamilie charakterisieren, fehlen diesem ästhetischen Wert, dieser Schönheit.[15] Zugleich ist die Verbindung eine so enge, daß diese Schönheit des sittlich Guten von dem sittlichen Wert untrennbar ist. Sie ist die Schönheit des sittlichen Wertes – sein „Gesicht", seine

14) Die Aussehensdimension ist hier ganz weit gefaßt. Sie ist nicht auf die Sphäre des Sehens beschränkt, zumal es vor allem um die metaphysische Schönheit geht. Wenn wir z. B. von der metaphysischen Schönheit der Reinheit oder der Gerechtigkeit sprechen, sind die sittlichen Werte die eigentliche Realität. Deren Schönheit, Duft, Ausstrahlung gehört in die Sphäre des „Aussehens" dieser Werte. Es handelt sich dabei um eine geistige Wahrnehmung und keineswegs um ein Sehen mit den Augen. Ebenso ist diese Aussehensdimension bei der durch die Sinne vermittelten Schönheit, und zwar sowohl der primitiveren als der hohen geistigen, nicht auf das Sehen beschränkt, sondern sie findet sich genauso bei der Schönheit des Hörbaren und jener des durch Worte Vermittelten. Die Aussehensdimension erstreckt sich auch auf alle Schönheit in Natur und Kunst.

15) Vgl. *Ethik*, 15. Kapitel.

„Erscheinung". Sie kündet uns von ihm. Wir können diese Schönheit nur erfassen, wenn wir den sittlichen Wert in seiner Eigenart begriffen haben, wenn er das primäre Thema für uns bildet, wenn wir den einzigartigen Primat der sittlichen Werte und der sittlichen Frage verstehen. Doch dann ist das volle Erfassen der Schönheit des sittlichen Wertes eine besondere Stufe des Verstehens dieses Wertes und des Eingehens auf ihn. Seine Schönheit, aber nicht minder die Häßlichkeit des sittlichen Unwertes fordern eine Wertantwort.

Am eindeutigsten ist uns die besondere Schönheit der Heiligkeit und die teuflische Häßlichkeit der Sünde gegeben.

Auch die „intellektuellen" Werte strahlen ihre spezifische Schönheit aus. Die Tiefe und Bedeutendheit eines Geistes ist etwas Schönes, die Genialität hat einen hinreißenden ästhetischen Wert. Die geistige Beschränktheit, vor allem die Plattheit sind ästhetische Unwerte. Der Unwert der Plattheit ist die Trivialität, jener der Oberflächlichkeit die Öde und Langweiligkeit. Die Fülle und der Reichtum des Geistes, die unbegrenzte Entfaltung der Begabung haben einen ästhetischen Zauber, den wir mit Brillanz bezeichnen. Ebenso sind das schnelle, sichere Funktionieren des Geistes und die Witzigkeit oft brillant. Alle diese ästhetischen Werte und Unwerte sind Ausstrahlungen der „intellektuellen" Werte und Unwerte.

In der Sphäre der technischen oder Vollkommenheitswerte,[16] wie Energie, Kraft des Willens usw., die weder sittliche noch „intellektuelle" Werte sind, können wir gleichfalls von deren spezifisch ästhetischen Werten sprechen.

Viele nicht spezifisch sittliche Personwerte, wie Mut[17] und Unerschrockenheit tragen ebenfalls einen eindeutig ästhetischen Wert. Mut ist etwas Schönes, er hat, im Gegensatz zu der armseligen Kleinheit der Furchtsamkeit, eine ästhetische Anziehungskraft.

Aber hier fragt man sich oft, ob es nicht primär ein ästhetischer Wert ist, der direkt an diesen Eigenschaften und Haltungen der Person haftet, oder ob es einen Eigenwert des physischen Mutes gibt, der den ästhetischen Wert trägt, jedoch ein eigenes Thema anderer Art besitzt. Ist es nicht eher so, daß es im Anblick großen physischen Mutes – sei es bei einem Stierkampf, sei es bei dem Sprung von einem 200 m hohen Felsen ins Meer (bei Acapulco in Mexiko) – kein Ästhetizismus ist, wenn man sich auf den ästhetischen Wert konzentriert?

16) Vgl. ‚Substitute für wahre Sittlichkeit', S. 62 ff.

17) Ebd. S. 69 und S. 73 ff.

Wir wollen auf diese Frage nicht weiter eingehen.[18] Es genügt zu sehen, daß wir im Mut einem ästhetischen Wert eigener Art begegnen, der ein personales Verhalten voraussetzt und nicht eine bloße Schönheit des Sichtbaren ist, von dem man sagen kann: *visum placet* (es gefällt beim Anblick).

Die vitalen Werte Gesundheit, blühendes Leben oder auch eine besonders zarte vitale Struktur haben gleichfalls einen spezifischen ästhetischen Wert und ihr Gegenteil hat einen spezifischen ästhetischen Unwert.

An dieser Stelle mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß es eine echte Schönheit außerhalb des Sichtbaren und Hörbaren gibt, die an geistigen Gebilden haftet, aber nicht direkt, sondern die eine Ausstrahlung anderer, diesen Gebilden primär zukommender Werte ist. Diese in anderen Werten fundierte Schönheit, und zwar in der einzigartig intimen Fundierungsbeziehung, die wir als Ausstrahlung, Duft, Glorie der jeweiligen Werte bezeichneten, ist ein weites, umfassendes Reich der Schönheit. Wir wollen diese echte Schönheit metaphysische Schönheit nennen.

Es ist leicht zu sehen, daß die Höhe oder der Rang dieser Schönheit ganz von dem Rang des Wertes abhängt, dessen Ausstrahlung diese Schönheit ist. Die Schönheit der Werte, die einer höheren Wertfamilie angehören, ist immer eine noch größere und sublimere Schönheit. Sittliche Werte sind noch schöner als vitale, die Heiligkeit noch schöner als alle anderen Werte.

Aber auch die Rangordnung innerhalb einer Wertfamilie bestimmt den Rang der ausgestrahlten Schönheit. Je höher eine Tugend in der Hierarchie des sittlich Guten steht, je größer der sittliche Wert einer Handlung, um so schöner sind sie.[19]

Ehe wir noch auf verschiedene Fragen eingehen, die sich auf die metaphysische Schönheit beziehen, müssen wir sie von jener Schönheit abgrenzen, die als ein *transcendentale* bezeichnet wird.

---

18) Natürlich erhält der Mut, wenn er im Dienst der Verwirklichung eines sittlich bedeutsamen Gutes steht, z. B. einer Lebensrettung, einen hohen sittlichen Wert. Aber offenbar ist dieser Mut etwas ganz Neues gegenüber dem rein vitalen Mut, der sich vor allem in sportlichen Leistungen äußert.

19) Es gibt ein schönes Wort von Lacordaire, wonach die Tugenden erst hinreissend werden und uns durch ihr Beispiel anziehen, wenn sie auch schön sind. Schließt diese Behauptung ein, daß die Tugenden erst von einer bestimmten Stufe ab schön werden, erst wenn sie voll ausgebildet sind – oder meint sie, daß die Schönheit erst aufleuchtet, „sichtbar" wird, wenn bestimmte andere Bedingungen erfüllt sind?

Sind Sein und Schönheit umfangsgleich? Die These Maritains

In der Philosophie des heiligen Thomas finden wir die Auffassung: *Bonum et ens convertuntur.*[20] Der Charakter des *bonum* ist allem Seienden qua Seiendem eigen. Man nennt das *bonum* ein *transcendentale*, weil es, unabhängig von dem Genus und der Spezies des Seienden, allem Seienden als solchem eigen ist und mit diesem einen alle Genera umfassenden analogen Charakter hat, aber selbst kein Genus darstellt. Dasselbe behauptet man von dem *pulchrum.*[21] Auch das Schöne wird als ein Aspekt des Seienden qua Seienden aufgefaßt.

Maritain, der als strenger Thomist diese These des heiligen Thomas übernimmt, unterscheidet zwischen der Schönheit als einem *transcendentale* und der „ästhetischen" Schönheit, mit der er die Schönheit der sichtbaren und hörbaren Dinge meint. Er bringt dies deutlich zum Ausdruck in seinem Buch *Creative Intuition in Art and Poetry*[22], wenn er sagt: „... die Kategorie ‚häßlich' hat keinen Sinn für einen reinen Geist und keinen Sinn für Gott, weil ein reiner Geist alles in rein geistiger Weise sieht und nicht durch Sinne. Häßlichkeit ist das, was mißfällt. Wo keine Sinne sind, gibt es keine Häßlichkeit."[23]

---

20) S. 1. Kapitel, S. 43, Anm. 24.

21) Vgl. *Summa Theologica*, I a, q. 5, a. 4.

22) Meridian Books, New York 1966, ch. V ‚The Philosophical Concept of Beauty', 3., p. 126.

23) Es ist sehr erstaunlich, daß Maritain annimmt, reine Geister wie Engel könnten weniger vom Seienden erfassen als wir Menschen, weil sie keine Sinne haben. Anscheinend sieht Maritain den hochbedeutsamen humanen Aspekt der Welt, die ganze Schönheit der Natur als eine Art Illusion an und behandelt die Objekte der Physik als die von unserem Bewußtsein unabhängige, eigentlichere Wirklichkeit. Abgesehen von der unbegründeten „Metaphysierung" der Objekte der Physik – Wellen, Bewegung, Elektrizität usw. –, sollte man doch annehmen, ein Geist erfasse um so mehr vom Seienden, je höher, umfassender und unbegrenzter er ist, und nicht, weil er keinen Körper hat, bleibe ihm ein großer, bedeutsamer Teil der Wirklichkeit verschlossen. Will Maritain wirklich behaupten, Farben, Töne u. a. seien keine bedeutsamen Gehalte, die eine Abbildung Gottes und eine besondere Botschaft Gottes darstellen? Sieht er nicht, daß sie in ihrem Charakter als Botschaft Gottes viel bedeutsamer sind als bloße Wellen? Sieht er nicht, daß sie einen hohen Wert besitzen? Wir haben über den humanen Aspekt und seine objektive Gültigkeit S. 66 ff. und in: *Was ist Philosophie?* (5. Kapitel, S. 145 ff.) ausführlich gesprochen und müssen uns darauf beschränken, auf die dortigen Ausführungen hinzuweisen. Aber hier sei betont, daß die Auffassung Maritains einen grotesken Charakter annimmt, wenn er diesen Wegfall der Erkenntnis im humanen Aspekt bis auf Gott, den Allwissenden,

Man sieht, daß Maritain bei „ästhetischer" Schönheit und Häßlichkeit nur Sichtbares und Hörbares denkt.

Dies zeigt aber auch deutlich, daß der Unterschied zwischen der Schönheit als einem *transcendentale* und der des Sichtbaren und Hörbaren, die er „ästhetische" Schönheit nennt und bei der allein es den Gegensatz oder, wie er sagt, die Kategorie des Häßlichen gibt, keineswegs mit dem von uns gemachten Unterschied zwischen metaphysischer Schönheit und Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren zusammenfällt. Vor allem ist das, was wir metaphysische Schönheit nennen, durchaus nicht mit seinem *transcendentale* identisch. Metaphysische Schönheit ist überhaupt keine Eigenheit des Seienden qua Seienden, sondern eine nur in den Werten verschiedener Dinge fundierte Schönheit. Ein rein neutrales Sein ist nicht Träger von Schönheit.

Daß Maritain die Häßlichkeit auf die Sphäre des Sichtbaren und Hörbaren beschränkt, ist eine erstaunliche Vergewaltigung der Tatsachen. Es ist schwer, anzunehmen, daß er die furchtbare Häßlichkeit der Sünde, die abgründige Häßlichkeit des Bösen nicht sieht. Er versucht das in einer Anmerkung zu korrigieren, indem er zugibt, daß in den Augen Gottes das „Nichts" in einem freien Akt des Menschen häßlich ist. Aber er betont, daß nichts Seiendes häßlich sein kann und beruft sich dabei auf Angelus Silesius[24].

Doch offenbar ist es eine reine Konstruktion zu behaupten, das sittliche Übel sei ein Nicht-Seiendes. Es ist leider eine ungeheure Realität.[25]

Man hat allerdings das sittliche Übel, das Böse, nicht als ein reines Nicht-Seiendes, sondern als eine Abwesenheit, einen Mangel *(privatio)* des zum Willen des Menschen gehörigen Seins interpretiert. Aber auch dies kann höchstens die Unvollkommenheit eines Seienden erklären – niemals das Böse. Ein schwacher Wille oder ein Ausfall des Wollens in Fällen, in denen die Person wollen sollte, oder die Abwesenheit der Energie oder einer Tugend könnte noch als ein Nicht-Sein, als Fehlen von etwas, was zum Sinn und Wesen eines Seienden gehört, interpretiert werden. Dagegen kann das sittlich Böse, der Haß, die Rebellion gegen Gott, der Neid, das Ressentiment, niemals als ein Mangel an Sein gedeutet werden.

Dieser ganzen Auffassung liegt das in keiner Weise evidente und nie bewiesene „Axiom" zugrunde: *Bonum et ens convertuntur*. Daraus wird deduziert, alle Unwerte müßten ein Mangel an Sein sein. Aber eine vorurteilslose Betrachtung des Gegebenen zeigt eindeutig den Unterschied zwischen dem neutralen Seienden und dem wertvollen, in sich bedeutsamen Seienden. Die Beziehung des Wertes zum Sein ist viel komplizierter. Darauf wiesen wir im zwölften Kapitel unserer *Ethik* hin. Josef Seifert arbeitete sie in einer sehr tiefen Analyse heraus.[26]

Maritain verkennt überdies den wichtigen Unterschied von ontologischen und qualitativen Werten. Solange es sich um ontologische

---

ausdehnt, den Schöpfer Himmels und der Erde. Die Annahme, Gott, der doch die Schönheit der sichtbaren Natur erschaffen und gewollt hat, könne sie nicht erfassen, ist widersinnig. Diese Schönheit ist eine Botschaft, die von ihm kündet und zu ihm erhebt, ein Aufruf an die Menschen, eine an sie gerichtete natürliche Offenbarung, die in sich schon einen Lobpreis Gottes enthält.

In den Augen Gottes, so meint Maritain, spielt all dies keine Rolle, für ihn zählt nur das nackte Sein als Sein.

Ist es nicht so, daß derjenige, der nur physikalische Vorgänge erkennt und nicht die reiche farbige, geformte, tönende Welt, eine viel primitivere Erkenntnis besitzen würde als der, der diese Botschaft, diese tiefere und eigentlichere Abbildung Gottes erfaßt, die im humanen Aspekt der Außenwelt enthalten ist?

Müssen wir nicht annehmen, daß die Wellen um der Farben und Töne willen geschaffen wurden, ebenso wie das menschliche Auge und Ohr? Oder sollen wir statt dessen glauben, diese Wellen stellten eine metaphysisch viel seriösere Wirklichkeit dar, die um ihrer selbst willen geschaffen wurde, während die Farben eine subjektive Erscheinung seien, bedingt durch die Tatsache, daß der Mensch auch einen Leib hat und seine Erkenntnis an seine Sinne gebunden ist? Sollte das Erkennen durch die Sinne weniger tief und gültig sein als das eines rein geistigen Wesens? –

Sieht Gott nicht die Häßlichkeit, so sieht er auch nicht die Schönheit seiner Schöpfung. Daß die Art, in der Gott alles weiß, kennt und erfaßt, mit unserem Erkennen und Erfassen unvergleichbar ist, kann doch niemals so gedeutet werden, daß er, von dem Jesus sagt: Kein Haar fällt von unserem Haupt, ohne daß Gott es weiß (vgl. Mt 10, 29 f.), einen hohen Wert nicht erfassen sollte, den wir erfassen und der obendrein noch eine besondere Botschaft von ihm an uns darstellt.

24) *Cherubinischer Wandersmann* von Angelus Silesius (Johannes Scheffler), Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1939:

V, 61: Mensch, nichts ist unvollkommn; der Kies gleicht dem Rubin,
Der Frosch ist ja so schön als Engel Seraphin.

I, 269: Gott gibet so genau auf das Koaxen acht
Als auf das Direliern, das ihm die Lerche macht.

25) Für einen Christen ist die Vorstellung, das sittliche Übel sei ein Nicht-Sein, schwer in Einklang zu bringen mit dem Gedanken der Beleidigung Gottes durch die Sünde und vor allem mit dem Kreuzestod Christi zur Sühne für die Sünden. Kann die ungeheure Tragweite der Sünde, auf die Gottes Barmherzigkeit durch das Sühneopfer seines Sohnes antwortete, als ein bloßes „Nicht-Seiendes" angesehen werden? Und ist der Teufel ein „Nichts"?

26) Siehe 1. Kapitel dieses Buches, S. 43, Anm. 25.

Werte handelt, gibt es allerdings als Antithese nur den Wegfall dieser Werte, ihr Fehlen, aber keine Seienden, die eine Antithese zu ihnen darstellen würden. Im Reich der qualitativen Werte hingegen gibt es ausgesprochene Unwerte – die wahren Gegenstücke zu den Werten. Die Unwerte haften an real existierenden Trägern, sie sind eine reale qualitative Eigenart derselben und kein bloßes Fehlen. Im Reich der qualitativen Werte finden wir Gut und Böse, Schön und Häßlich, die wirkliche, reale Antithesen sind. Es ist zweifellos richtig, daß kein Seiendes – im Sinne einer Substanz – negativwertig ist. Aber Akzidenzien, wenn wir diesen Begriff – inadäquat – auch auf Haltungen der Person und auf ihre Qualität ausdehnen, sind ja gleichfalls real Seiende. Auf all diese Fragen sind wir an anderer Stelle eingegangen.[27]

Wir können jetzt sehen, warum die Behauptung Maritains, es gebe keine Häßlichkeit außer im Reiche des Sichtbaren und Hörbaren, eindeutig falsch ist. Auch viele geistige Haltungen und geistige Gebilde können nicht nur schön, sondern Träger von Häßlichkeit sein. Häßlich im vollen Sinn einer qualitativen ästhetischen Häßlichkeit sind z. B. alle Haltungen, die Träger sittlicher Unwerte sind, und ebenso die Träger anderer Unwerte, wie wir gezeigt haben. Außerdem wird klar, daß Maritains Unterscheidung von Schönheit als einem *transcendentale* und als „ästhetische" Schönheit sich durchaus nicht mit der von metaphysischer Schönheit und Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren deckt.

Die metaphysische Schönheit ist keineswegs ein *transcendentale* in dem Sinn, den dieser Terminus in der thomistischen Philosophie besitzt.

Das neutrale Seiende, das außer dem Seinswert keinen anderen Wert besitzt

Der Wert des Seienden qua Seienden – die geheimnisvolle Würde des Seins gegenüber dem Nicht-Sein, auch gegenüber aller Illusion, Fiktion und bloßem Schein –, der ein hochbedeutsames *datum* ist, das wir nicht ins Auge fassen, solange wir nur von etwas prätendieren, es existiere, hebt den Unterschied von neutral Seiendem und Wertvollem nicht auf. Denn dieser Seinswert unterscheidet sich deutlich von dem ontologischen Wert eines *bestimmten* Seienden und erst

27) *Ethik*, 10. Kapitel.

recht von den qualitativen Werten. Wir haben davon in unserer *Ethik* gesprochen.[28]

Die qualitativen Werte sind in vielen Fällen solcher Art, daß sie diesen Seinswert völlig überschatten. Er macht sich bei ihnen vor allem nur darin geltend, daß alles Gute existieren soll und seine Existenz wieder Träger eines neuen Wertes ist. Aber hier gilt auch, daß alles sittlich Negative nicht sein soll und die Existenz eines sittlich Bösen wie Haß, Neid, Schadenfreude einen neuen Unwert darstellt. Der bloße Wert des Seienden ist beim sittlich Bösen völlig durch den qualitativen Unwert zugedeckt.

Wir wiesen schon darauf hin, daß dieser Wert des Seienden qua Seienden selten als solcher erfaßt wird oder thematisch ist. Bei dem neutralen Seienden, d. h. einem, das keinen ontologischen Wert auf Grund seines Soseins und erst recht keine qualitativen Werte besitzt, tritt dieser Wert nur hervor, wenn wir uns in besonderer Weise auf sein reines Sein konzentrieren, d. h., von seinem gesamten So-Sein abstrahieren und nur an die Würde denken, die es gegenüber dem Nicht-Sein besitzt. Aber die Schönheit, die diesem allgemeinsten Seinswert anhaftet, sein Abglanz ist, bleibt eine sehr abstrakte. Sie tritt normalerweise im Vergleich zu der Schönheit seiner ontologischen und vor allem der seiner qualitativen Werte in den Hintergrund.

Dieser Existenzwert erhält einen neuen Glanz, wenn wir ihn auf den ontologischen und qualitativen Wert beziehen, z. B. an den Wert denken, der darin liegt, daß ein so edler Mensch existiert oder daß es eine so herrliche Landschaft gibt. Die Existenz des Wertvollen und Nicht-Neutralen ist allerdings immer etwas Thematisches und leuchtend Wertvolles. Dieser Existenzwert wird jedoch zu einem grauenvollen Unwert, wenn es sich um einen gewichtigen Träger von qualitativen Unwerten handelt, wenn wir sagen müssen: Wäre dies nur nie real geworden! Die Existenz von gefährlichen Ideologien ist ein großes Übel, die Existenz des Kommunismus und des Nationalsozialismus ist ein furchtbares Übel in sich, ganz unabhängig davon, ob beide durch die Barmherzigkeit Gottes im Lauf der Geschichte einem ihrem Wesen und Sinn ganz entgegengesetzten Wertvollen dienen können. Genauso bleibt ein Mord eine Sünde, selbst wenn er zu einer *„felix culpa"* (glückseligen Schuld) wird, und zwar nicht nur etwas in sich Unwertiges, eine furchtbare Sünde, die Gott beleidigt, sondern es bleibt auch ein Unwert, daß ein Mord real wurde und ein Mensch so tief fiel. Daß Gott die Macht hat, diesen Unwert durch etwas Positi-

28) ‚Prolegomena' und 12. Kapitel.

ves zu überholen, diesem Ereignis einen ganz neuen Sinn durch seine Folgen zu geben – Folgen, die seinem Wesen an sich entgegengesetzt sind und ihm sogar einen Wert verleihen –, ändert nichts daran, daß seine Existenz an sich ein Übel ist.

Metaphysische Schönheit der ontologischen Werte
Ästhetisch positives Aussehen der Vollkommenheitswerte

Nicht nur an qualitativen Werten haftet ein ästhetischer Wert, der gleichsam ihr *splendor*, ihre Ausstrahlung ist. Auch die ontologischen Werte strahlen eine metaphysische Schönheit aus, so die Würde und der Adel der Person, der ontologische Wert des Lebendigen in der Tier- und Pflanzenwelt bzw. der ontologische Wert jedes einzelnen Typus in der Hierarchie der Tiere und Pflanzen (also nicht der Wert des Seienden qua Seienden, sondern der eines bestimmten Seienden auf Grund seines besonderen Wesens) sowie die Würde der unbelebten Materie.

Des weiteren müssen wir auf den ästhetischen Wert hinweisen, der an der Wertkategorie haftet, die wir Vollkommenheits- oder technische Werte nannten. Solche Werte, wie die Kraft des Willens, die Energie, das gute Gedächtnis, die Schärfe des Verstandes, haben alle einen ästhetischen Wert, einen bescheidenen Glanz, ein positives ästhetisches Aussehen. Meist geht es nicht um eigentliche Schönheit. Wir finden vielmehr bescheidenere ästhetische Werte, die keine Unterarten von Schönheit sind, sondern qualitativ in eine andere Richtung gehen. Wir können keinen eigenen Namen für den ästhetischen Wert der Schärfe des Verstandes oder gar des guten Gedächtnisses finden – doch klingt es offenbar falsch, wenn man bei ihnen von Schönheit sprechen würde. Beide sind beeindruckend, wir bewundern sie. Zweifellos liegt nicht nur der Vollkommenheitswert selbst vor, sondern auch ein ästhetischer Wert, der zudem ein irgendwie delektables Aussehen hat.

Der Wille, die Fähigkeit zu wollen, und vor allem die Freiheit des Willens haben einen großen ontologischen Wert. Der Wille ist eine unerhört kostbare Gabe, ein Urelement des personalen Seins. Er ist an sich allen Personen eigen. Seine Freiheit kann nur durch Verrücktheit bzw. Idiotismus unterbunden sein. Doch gibt es zweifellos energischere und weniger energische Menschen – zwischen Peter dem Großen von Rußland und Oblomov[29] klafft in dieser Hinsicht ein Abgrund.

29) Hauptfigur des gleichnamigen Romans von Gontscharow.

Die Energie, die starke Willenskraft, die Fähigkeit, sich gegen seine Instinkte und Tendenzen stellen, sich von ihnen emanzipieren und sie bekämpfen zu können, ist potentiell in der Gabe des freien Willens enthalten. Aber ihre aktuelle Entfaltung, ihre Entwicklung ist noch etwas Neues. Offenbar ist dieser Werttypus, ein Vollkommenheitswert, ganz von dem qualitativen Wert des *guten* Willens verschieden. Er kann sich bei bösen Personen ebenso finden wie bei guten. Er steigert in gewissem Sinn den guten Willen und er steigert den bösen Willen. In sich selbst ist die starke Willenskraft ein Wert, und dieser hat ebenfalls seine Ausstrahlung, sein Aussehen. Solange er nicht durch den qualitativen Unwert entstellt wird, ist sein ästhetischer Wert auch ein *delectabile*.

Bedeutendheit und Größe

Vor allem gibt es eine ganze Reihe von ausgesprochen ästhetischen Werten, die die Ausstrahlung allgemeiner Personwerte wie großes Format, *envergure*, Bedeutendheit, Genialität sind. Es handelt sich um eine andere Art von Werten als die Vollkommenheitswerte, die sich ja auf das Ausmaß der Perfektion eines ontologischen Wertes beziehen.

Sagen wir von einem Menschen, er sei eine bedeutende Persönlichkeit, er sei genial, so meinen wir offenbar nicht nur die Entfaltung eines ontologischen Wertes, sondern etwas viel weniger Formales, eine eigene Gabe, etwas qualitativ Neues. Es geht auch nicht um qualitative Werte, wie die sittlichen Werte oder wie Gescheitheit oder intellektuelle Kraft. Wie wir schon eingangs bei den „intellektuellen" Personwerten zeigten, meinen wir mit diesen Werten etwas, was sich auf den verschiedensten Gebieten findet. Jemand kann rein menschlich als Persönlichkeit bedeutend sein auf Grund seines großen Formates, seiner *envergure*. Er kann aber auch als Feldherr bedeutend sein wie Alexander der Große oder durch seine Größe als Philosoph wie Platon, Aristoteles, Augustinus; er kann bedeutend sein als Wissenschaftler, Forscher, Entdecker, Künstler usw. Diese Wertqualität kann sich auf ganz verschiedenen Gebieten manifestieren. Es gibt jedoch viele Berufe, in denen dies nicht möglich ist. Während Tüchtigkeit überall zu finden ist, bei einem Schuster, Bäcker, Lokomotivführer, Notar, kann man kaum bei dem besten Schuster, Bäcker oder Notar von Bedeutendheit im wahren Sinn sprechen. Balzac hatte ganz recht, als er seinem Vater, der wollte, daß er Notar werde, sagte: Nein, ich will ein großer Mann werden – ein Notar kann nie groß sein, auch wenn er noch so tüchtig ist.

Natürlich ist die Größe bzw. Bedeutendheit der Persönlichkeit als Mensch von der Berufsart völlig unabhängig. Hier gilt es einerseits zu sehen, daß es sich bei dieser Art von Werten wie Bedeutendheit, Größe, hohe Geisteskraft, *envergure* usw. nicht um bloße Perfektionswerte handelt, sondern um etwas Qualitativeres, andererseits, daß es doch auch formale Werte sind, die sich auf den verschiedensten Gebieten manifestieren können, gewiß immer mit einer bestimmten qualitativen Variation, aber sie bilden keine thematisch geeinte qualitative Wertfamilie. Sie sind auch nicht an Personen gebunden. Ein wissenschaftliches Buch kann ebenfalls bedeutend, ein anderes unbedeutend sein, desgleichen ein Kunstwerk. Selbst ein Geschehen, ein Ereignis, kann bedeutend sein, ein anderes belanglos.

Wir schließen hierbei natürlich die Bedeutendheit als reine Folge der Quantität aus. Sprechen wir von einer bedeutenden Geldsumme, so haben wir keinen Wert, sondern etwas ganz anderes, rein Quantitatives im Auge. Sagen wir hingegen von einem historischen Augenblick, z. B. der Schlacht von Actium oder dem Sieg Karl Martells über die Araber bei Poitiers, er sei bedeutend, so ist Bedeutendheit im echten Sinn gemeint. Wir weisen auf einen Wert hin, den dieses Ereignis besitzt. Die Frage, ob diese bedeutende historische Begebenheit eine glückliche oder katastrophale ist, ob der Sieg als Sieg einen Wert oder einen Unwert darstellt, ein Glück oder Unglück, spielt dabei keine Rolle. Der Wert des Bedeutenden im Unterschied zum Unbedeutenden ist eine Qualität *sui generis* (eigener Art).

Die echte „Größe" historischer Augenblicke erfordert aber mehr, als daß ein Ereignis große Folgen hat. Es braucht zwar nicht ein glückliches zu sein, der Sieg des Guten, die Geburt eines großen Heiligen – kurz: ein Ereignis, das reich an anderen Werten ist –, aber es muß eine echte Größe vorliegen, nicht der Sieg einer reinen Mediokrität, wie Kierkegaard sagt: „von Gänsen zu Tode getrampelt werden"[30], nicht ein zwar folgenreiches oder folgenschweres Ereignis, das dabei den Charakter des Sieges der Mediokrität, der gemeinen Propaganda, ja der Dummheit hat. Nein, das Phänomen der Größe des historischen Augenblickes setzt verschiedenes voraus, es ist eine Qualität eigener Art. Der Schwindel des Reichstagsbrandes, der den Nationalsozialisten die Abschaffung des Rechtsstaates möglich machte, hat den Charakter eines mesquinen Tricks, einer schlechten Farce, obgleich seine Folgen später Millionen das Leben kosteten. Erst recht war der Einmarsch der Nationalsozialisten in Griechenland, die auf dem Parthenon die Hakenkreuzfahne aufpflanzten, ein Ereignis, das jeder Größe entbehrte. Es war ein beschämendes, jämmerliches Schauspiel, das höchstens durch seine furchtbare Ironie beeindruckt. Dieses unselige Schauspiel, daß der Parthenon, dieses Symbol echter Geistesgröße und edelster Schönheit, durch die braunen Hemden und das erbärmlich verlogene Symbol des Hakenkreuzes entweiht wurde, hatte keinerlei Größe. Der Sieg der anonymen mechanisierten Macht der deutschen Kolonnen hatte nichts mehr von der Größe einer elementaren Kraft, wie bei Attila, oder der Genialität eines Napoleonischen Sieges.

30) *Die Tagebücher 1834–1855*, Auswahl und Übertragung von Th. Haecker, 2. Auflage, Hegner, Leipzig 1941, S. 428 (1850) und S. 592 (1854).

Wir sahen, daß wahre Größe und Bedeutendheit einen bestimmten ästhetischen Wert besitzen, gleichviel, auf welchem Gebiet sie sich manifestieren. In vielen Fällen kann allerdings ein und dieselbe Sache, die Größe besitzt, zugleich große Unwerte anderer Art tragen, z. B. sittlich negative. Dann steht der ästhetische Wert der Größe neben der grauenvollen Häßlichkeit der Sünde. In Wirklichkeit steigert dann die Größe die monströse Häßlichkeit der Sünde. Die Konzentration auf den ästhetischen Wert der Größe als solche wäre somit ein widerlicher, ja sündhafter Ästhetizismus. Aber in der Welt der imitativen Künste, in der alles transponiert ist, insbesondere in der Literatur, kann der ästhetische Wert der Größe, selbst der Größe eines Bösewichtes, der künstlerischen Schönheit des Ganzen dienen.

Ein völlig anderer Fall der Verbindung von Größe und Bedeutendheit mit etwas Unwertigem liegt vor, wenn es sich nicht um sittliche Unwerte, sondern um Ereignisse handelt, die verhängnisvoll sind und viel Unglück zur Folge haben. Dann wird die Größe nicht in derselben Weise vergiftet wie bei der Paarung mit dem sittlich Bösen. Dennoch darf auch hier der ästhetische Wert der Größe nie losgelöst oder gar genossen werden, weil das Thema, wie bei der Verbindung mit einem sittlichen Unwert, eindeutig ein anderes ist.

Wir sahen vorher, daß die metaphysische Schönheit der sittlichen Werte nie zum Thema gemacht werden darf, daß diese sublime Schönheit wesenhaft ein superabundantes Epiphänomen ist. Sie soll uns tief beglücken, und wir sollen sie im höchsten Sinn des Wortes „genießen". Aber sobald wir die Thematizität des Sittlichen verkennen und versuchen würden, diese Schönheit zum Thema zu machen, fielen wir nicht nur in eine ästhetizistische Haltung, sondern diese Schönheit zerränne, wir könnten sie nicht mehr sehen. Handelt es sich um den ästhetischen Wert eines anderen Elementes, z. B. um den der Größe, der nicht der Abglanz eines sittlichen Wertes ist, so darf er, wenn er

mit einem sittlichen Unwert gepaart ist, nie „genossen" werden, weil das Sittliche das Thema ist – und das Ignorieren dieses Themas ein grauenvoller Ästhetizismus wäre.

Analog gilt dies auch für die Fälle, in denen es um die Größe eines verhängnisvollen Ereignisses geht. Die Thematizität des Verhängnisses verbietet ein *frui* der Größe.

Es gibt noch viele andere zu Größe und Bedeutendheit analoge Wertqualitäten, die Träger eines ästhetischen Wertes sind. Sie gehören zu keiner qualitativen Wertfamilie. Aber sie können sich in gewissen qualitativen Wertfamilien manifestieren und sich mit dem sittlichen oder „intellektuellen" Wert paaren.

Wir wollen nicht entscheiden, ob die Verbindung des ästhetischen Wertes mit diesen Wertqualitäten genau dieselbe ist wie die, bei der die metaphysische Schönheit in sittlichen, „intellektuellen" und vitalen Werten fundiert ist. Es genügt für unseren Zusammenhang, auf diesen Typus von ästhetischen Werten an diesen generellen Wertqualitäten hinzuweisen, die ihrerseits an geistigen Gebilden oder an solchen Dingen, wie Ereignissen, Tatbeständen und Gemeinschaften, haften können, aber natürlich auch in das Gebiet des Sichtbaren und Hörbaren hineinreichen.

Blicken wir auf die ästhetischen Wertqualitäten, die man als Unterarten der Schönheit gewöhnlich aufzählt, wie lieblich, erhaben, anmutig, poetisch, so scheint es, die ästhetische Wertsphäre weise nicht mehr Variationen auf als die sittliche. Denken wir aber an die unabsehbare Menge der ästhetischen Werte, die sich aus der Tatsache ergibt, daß alle anderen Wertarten wie die ontologischen, die technischen und alle qualitativen Wertfamilien eine besondere, je nach dem Träger verschiedene Qualität der Schönheit besitzen, oder an all die ästhetischen Werte, wie den Wert der Bedeutendheit, der Größe, der Großartigkeit usw., so gewinnen wir einen Einblick in die unerschöpfliche Fülle ästhetischer Werte. Dieses als solches immer qualitative Wertgebiet – auch wenn der ästhetische Wert nicht der Abglanz, der Duft, das Aussehen von qualitativen Werten ist, sondern z. B. von ontologischen Werten und anderen Werttypen getragen wird – weist eine unerhörte Differenzierung auf.

Auf weitere Qualitäten, an denen die metaphysische Schönheit haften kann, werden wir später noch hinweisen, so im achten Kapitel auf das Blühen, im neunten auf Kraft, Festigkeit, Unerschütterlichkeit und im 14. Kapitel auf die Freudigkeit des Himmels, das Morgendliche und andere Naturschönheiten.

Fundamentaler Unterschied zwischen metaphysischer Schönheit und der des Sichtbaren und Hörbaren bei qualitativer Verwandtschaft

Jetzt wollen wir uns aber dem fundamentalen Unterschied innerhalb der ästhetischen Wertewelt zuwenden: einerseits der in anderen Werten fundierten metaphysischen Schönheit, die der Glanz, der Duft, die Ausstrahlung jener Werte ist, andrerseits der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren.

Bei dieser sind, wie wir im sechsten Kapitel darlegen werden, zwei ganz verschiedene Typen zu unterscheiden: eine primitivere Schönheit, die wir in Ermangelung eines besseren Ausdrucks als Sinnenschönheit oder Schönheit erster Potenz bezeichnen, und eine hohe geistige Schönheit, die wir Schönheit zweiter Potenz nennen werden.

Bisher sprachen wir hauptsächlich von der ersten Form ästhetischer Werte. Nun wollen wir uns der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren zuwenden.

Die Schönheit eines Ornamentes, eines Kapitells oder die Schönheit des Flötentones ist nicht der Duft, die Ausstrahlung eines anderen Wertes, sondern haftet direkt an diesem Objekt. Eine Melodie ist ein direkter Träger von Schönheit und ebenso das Ornament oder die Säule. Nicht ein anderer Wert ist das primäre Thema, sondern die Schönheit selbst. Mögen die Träger der Schönheit noch eine andere Bedeutsamkeit besitzen, mögen sie nützlich sein, eine praktische Funktion erfüllen oder mag all das wegfallen – diese Schönheit ist nicht in den eventuellen anderen indirekten Werten fundiert. Sie hängt von ganz anderen Faktoren ab, wie z. B. von Farbe, Form, Proportion bei dem Sichtbaren. Sie ist der prominente Wert, der an diesen sichtbaren oder hörbaren Gebilden haftet.

Dieser Unterschied in der Beziehung zum Träger und zu den Faktoren, von denen die Schönheit abhängt, ist von zentraler Bedeutung, wie wir später sehen werden.

Aber beide, metaphysische Schönheit und Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren, sind derselbe Grundwerttypus. Sie gehören zu der gleichen qualitativen Familie der ästhetischen Werte. Die große Abstufung und Verschiedenheit innerhalb der Schönheit findet sich in beiden: bei der metaphysischen Schönheit, ja bei allen ästhetischen Werten geistiger Gebilde und bei der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren. Sie schließt ein eigenes Problem ein, auf das wir noch ausführlich zurückkommen werden. Der Unterschied von metaphysischer

Schönheit und Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren geht in eine andere Richtung als in die der qualitativ verschiedenen Schönheitstypen und verschiedenen Schönheitsstufen.

Nachdem wir die metaphysische Schönheit von der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren unterschieden und zugleich ihre qualitative Verwandtschaft betont haben, die uns berechtigt, beide im vollen Sinn des Wortes als Schönheit zu bezeichnen, wollen wir zunächst untersuchen, wie uns die metaphysische Schönheit, und dann, wie uns die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren gegeben ist, die die Sinne voraussetzt.

3. Kapitel

Wie ist uns die metaphysische Schönheit gegeben?

Die Frage, wie uns die metaphysische Schönheit gegeben ist, setzt die Frage voraus, wie uns sittliche, „intellektuelle", vitale sowie ontologische Werte gegeben sind. Wir haben darüber in verschiedenen Büchern gehandelt.[1] Hier sei nur auf die folgenden Haupttypen von Werterfassen hingewiesen.

Stufen des unmittelbaren Erfassens von Werten

Die sittlichen Werte von Handlungen können wir zunächst erfassen, wenn wir uns die qualitative Eigenart gewisser Handlungen im allgemeinen vor Augen führen. Bedenken wir, was ein Mord, ein Diebstahl, ein Betrug, eine Vergewaltigung ist, so können wir, falls wir nicht für sittliche Werte blind sind, ihren sittlichen Unwert unmittelbar erfassen. Der sittliche Unwert ist in diesem Typus von Handlung fundiert. Vergegenwärtigen wir uns die Eigenart einer Handlung, so ist uns der sittliche Wert oder Unwert unmittelbar gegeben. Schlägt uns jemand vor, uns an einem Betrug zu beteiligen, so steht uns der sittliche Unwert sofort klar vor Augen. Unser Gewissen warnt uns davor, uns in irgendeiner Weise darauf einzulassen. Ebenso ist uns z. B. bei einer Lebensrettung der sittliche Wert unmittelbar gegeben.

Das Wesentliche hierbei ist, zu sehen, daß es genügt, das Wesen einer bestimmten Handlung oder irgendeines Verhaltens einer Person zu verstehen, die Eigenart dieses Verhaltens zu begreifen, um den sitt-

1) *Ethik*, 10. und 15. Kapitel; *Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis*, Neuauflage (zusammen mit: *Die Idee der sittlichen Handlung* in einem Band), Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1969; *Das Wesen der Liebe*, Kap. I, II, V.

lichen Wert oder Unwert der Handlung oder des Verhaltens zu erfassen, und zwar anschaulich zu erfassen.

Gewiß gibt es viele Abstufungen der Gegebenheit dieses Wertes oder Unwertes, ja es muß nicht immer eine unmittelbare Gegebenheit vorliegen.

Wissen wir nur, daß etwas sittlich recht oder unrecht ist, weil eine Autorität es uns mitgeteilt hat, so glauben wir vielleicht, daß es sittlich unrecht ist, gewisse Dinge zu tun, bzw. sittlich gut oder sogar verpflichtend; aber wir brauchen noch nicht einsehen, daß es wirklich so ist, und erst recht nicht den spezifischen Wert oder Unwert des einzelnen Verhaltens erkennen oder gar anschaulich erfassen. Von einer anschaulichen Wertgegebenheit kann man dann nicht sprechen.

Eine andere Form des Wissens um den sittlichen Wert oder Unwert von etwas ist gegeben, wenn wir wohl eingesehen und verstanden haben, daß ein Verhalten sittlich gut oder schlecht ist, z. B. Almosengeben sittlich gut oder eine Lüge sittlich schlecht. Doch zehren wir nur von der früheren Einsicht und haben im Augenblick nur ein aktualisiertes Wissen. Aber dieses bleibt in unanschaulicher Distanz zu dem Wert oder Unwert. Es ist ein bloßes, allerdings absolut gewisses Wissen eines Sachverhaltes: Dies ist schlecht oder dies ist gut.

Eine ganz neue Form des Werterfassens liegt vor, wenn wir von einer konkreten Tat hören, z. B. der heroischen Lebensrettung eines Menschen durch das Opfer des eigenen Lebens, wie die Tat des seligen P. Maximilian Kolbe in Auschwitz[2] oder die der Mutter Maria Scobcova in Ravensbrück[3]. Die sittliche Größe und der sittliche Adel einer solchen Tat sind uns unmittelbar gegeben.[4] Wir brauchen nicht auf weitere Stufen einzugehen, wie auf den Unterschied von „Werterfassen" und „Wertfühlen", auf die wir in anderen Büchern hinwiesen. Hier kommt es nur darauf an, zu sehen, daß es genügt, an eine bestimmte Haltung zu denken, und daß es nicht ihrer anschaulichen Gegebenheit bedarf, um ihren sittlichen Wert oder Unwert anschaulich zu erfassen. Selbst wenn der Kontakt mit einer sittlichen Handlung nur gleichsam indirekt ist, z. B. indem uns jemand davon erzählt oder wir davon lesen, kann uns ihr sittlicher Wert oder Unwert doch anschaulich gegeben sein. Wir werden auf die Veranschaulichung von Ereignissen, Taten, Verhaltensweisen von Personen noch ausführlich eingehen, wenn wir im zweiten Teil von den Mitteln der Künste in der Literatur handeln. Hier mag der Hinweis genügen, daß es für das Erfassen des sittlichen Wertes kein entscheidender Unterschied ist, ob wir Zeugen einer Handlung sind oder nur davon hören bzw. lesen. Der sittliche Wert kann uns in solchen Fällen ebenso anschaulich gegeben sein und ebenso tief affizieren, ergreifen und rühren.

2) Maria Winowska: *Le Secret de Maximilian Kolbe*, Éditions Saint-Paul, Paris-Fribourg 1971; ins Deutsche übertragen von Herbert P. M. Schaad: *Das Geheimnis des Pater Maximilian Kolbe*, Pattloch-Verlag, Aschaffenburg 1972.

3) Sergei Hackel: *One, of Great Price. The Life of Mother Maria Scobtsova, Martyr of Ravensbrück*, Darton, Longman & Todd, London 1965; ins Deutsche übertragen von Annemarie Böll: *Die größere Liebe. Der Weg der Maria Scobcova (1891–1945)*, Patmos-Verlag, Düsseldorf 1967.

4) *Die Idee der sittlichen Handlung*, zweiter Teil, 2. Kapitel, S. 74 ff.; *Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis*, I. Teil, 2 b, S. 131 f.; *Das Wesen der Liebe*, Kap. I, S. 35 ff. und S. 42 f.; Kap. II, S. 74 f. und S. 76 f.

Die Gegebenheitsarten der metaphysischen Schönheit

Mit der anschaulichen Gegebenheit des sittlichen Wertes leuchtet auch seine Schönheit auf. Dann erscheint die metaphysische Schönheit, ohne daß die Sinne – Auge und Ohr – eine entscheidende Rolle spielen. Es sind keine sichtbaren und hörbaren Entitäten, an denen sie erscheint, sondern es ist eine rein geistige Gegebenheit, analog zu der unmittelbaren Gegebenheit einer Wesenheit in der rationalen Intuition. Wir sagen: eine analoge, nicht dieselbe, aber sie haben beide den Charakter rein geistiger Anschaulichkeit.

Das ist eine der fundamentalen Arten, in denen sich uns die metaphysische Schönheit erschließt. Es genügt, daß uns der sittliche Wert anschaulich gegeben ist, sei es, daß wir uns in die Tugend der Reinheit oder Demut meditativ versenken, sei es, daß wir von einer konkreten Tat, einem konkreten Verhalten eines Menschen durch Erzählen oder Lesen erfahren, sei es, daß wir Zeugen einer solchen Tat sind.

Eine zweite Grundart, in der metaphysische Schönheit erfaßt werden kann, zeigt sich in der Sphäre des Sichtbaren und Hörbaren, wenn sich z. B. eine Tugend im Gesicht eines Menschen ausdrückt, sein Gesicht und sein ganzes Wesen Zeugnis ablegen von seiner Güte, Reinheit, Demut. Dann ragt die metaphysische Schönheit durch den Ausdruck bis in die Sphäre des Sichtbaren und Hörbaren hinein, und wir haben es mit einer neuen Art der Gegebenheit von metaphysischer Schönheit zu tun. Hier berühren wir das Staunenerregende, das *mirandum* des „Ausdrucks", auf das wir im fünften Kapitel ausführlich eingehen werden.

Es gibt noch eine dritte Grundart der Gegebenheit der metaphysischen Schönheit, und zwar wenn sich die Persönlichkeit eines Men-

schen durch viele verschiedenartige Kanäle erschließt. Ein Mensch, den wir kennen, mit dem wir in lebendiger Gemeinschaft stehen, erschließt sich nicht nur in seinem Gesicht, in seiner Art zu lachen, zu gehen, sich zu bewegen, in seinem „Körpergefühl", seiner Stimme, sondern in ganz neuer Weise in dem, was er sagt, wie er es sagt, und vor allem in seiner Stellung zu allen objektiven Werten: welche Interessen er hat, wie tief die Sphäre des Schönen in Kunst und Natur zu ihm spricht, wie bedeutend sein Intellekt, wie brennend seine Liebe zur Wahrheit, wie groß sein Liebespotential ist, ob er Humor hat usw. All dies offenbart sich im Zusammensein mit ihm, manchmal schneller, manchmal langsamer. Durch welche Kanäle erfahre ich das, wie kommt es zu einem Eindruck von der Qualität der Persönlichkeit? Wie schon erwähnt, spielt der Inhalt dessen, was er sagt, eine große Rolle. Darin prägt sich viel aus.

Erstens offenbaren uns die prinzipiellen Äußerungen, wenn sie voll ernst gemeint und nicht nur launische momentane Behauptungen sind, viel von seinem Verstand, seiner Tiefe und, falls es sich um prinzipielle Äußerungen über sittliche Fragen handelt, von seiner Gesinnung.

Zweitens läßt uns die Art, wie er über tiefe Fragen spricht, sein Stil, etwas von seiner Persönlichkeit erkennen. Wenn wir mit ihm etwas Schönes sehen, schöne Natur oder Architektur, oder mit ihm schöne Musik hören, dann verrät das, was er darüber sagt, und seine Wertantwort viel von seinem Wesen. Dasselbe gilt für die Wertantwort auf Literatur und alle bildenden Künste.

Drittens erschließt sich sein Wesen in großen und kleinen Dingen: in der Güte, mit der er jemandem entgegenkommt; in der Geduld oder Ungeduld in vielen Situationen, in kleinen Rücksichten auf andere; in der Neigung, gern für andere zu bezahlen oder eher andere für sich zahlen zu lassen, usw.

Hier wollen wir nur auf die Rolle der Worte, der Taten, des Benehmens in der Erschließung einer Persönlichkeit hinweisen, deren Eigenart dadurch ganz anders anschaulich zugänglich wird als im Ausdruck des Gesichtes, der Stimme, der Bewegungen, kurz im Sichtbaren und Hörbaren. Gewiß, wir müssen hören, was der Betreffende sagt, wir dürfen nicht taub sein, sollen die Art wahrnehmen, wie er mit anderen Menschen umgeht – ob sie Güte, Rücksicht, Liebe verrät oder Gleichgültigkeit, Frechheit, Überheblichkeit, Bosheit. Wären wir blind und taub, so wären wir auch unfähig, irgend etwas von all dem zu erfassen. Aber die Sinne spielen dabei nicht dieselbe Rolle wie beim Erfassen des Ausdrucks.

Sicherlich kann in all diesen Fällen auch der Ausdruck eine Rolle spielen, z. B. kann sich im Gesicht eines Menschen seine Ergriffenheit über ein großes Kunstwerk ausdrücken; im Blick, den er einem Menschen zuwendet, seine Güte, Liebe usw. Wir wollen keineswegs die Rolle, die der Ausdruck auch bei der Erschließung einer Persönlichkeit durch viele andere Kanäle spielt, verkleinern, sondern nur zeigen, daß es viele andere Wege gibt, in denen sich, trotz des ständigen Mienenspiels des Ausdrucks, die Eigenart einer Persönlichkeit, ihr Charakter, ihre Gesinnung, ihr Geist, erschließt.

Was sie sagt oder schreibt, spiegelt ihr Wesen vor allem durch den Inhalt. Das Wort, der Klang der Stimme, das Gesicht, das sie dazu macht, erreicht uns durch den Ausdruck im vollen Sinn. Aber was wir über ihr Wesen durch den Sinn der Worte, die wir verstehen, und durch den Inhalt des Gesagten erfahren, geht nicht mehr über den Kanal des Ausdrucks; auch nicht, was wir durch ihre Taten von ihrem Wesen erfahren. Wir können von diesen Taten durch andere hören, sie durch einen Brief von ihr selbst erfahren oder, falls es sich um Persönlichkeiten aus der Geschichte handelt, indem wir ihre Worte lesen. Ist der Betreffende gegen jemand lieblos und sind wir Zeugen dieses Verhaltens, so kommt zwar das Gesicht, das er dabei macht, der Tonfall, mit dem er jemand anschreit, hinzu. Das sind wieder in sichtbaren und hörbaren Daten ausgedrückte geistige Haltungen. Sind wir nicht Zeugen, so fällt das Ausgedrücktsein weg.

Aber daß jemand Ehebruch begangen, einen schmutzigen Betrug vorgenommen oder im Gegenteil in generösester Weise geholfen oder jemandem großmütig verziehen hat, erschließt uns in ganz anderer Art etwas von seinem Wesen als der Ausdruck des Geistigen im Sichtbaren und Hörbaren.[5] Es ist eine indirekte Form der Erschließung

5) Selbst wenn wir Augenzeugen eines Totschlags, einer niedrigen Herzlosigkeit sind oder sehen, wie jemand sich weigert, einem in Not Befindlichen zu helfen, nehmen wir die Handlung nicht in derselben Weise wahr wie den Gesichtsausdruck des Menschen. Ohne auf diese rein erkenntnistheoretische Frage weiter einzugehen, möchten wir nur betonen: Der indirekte Weg, durch den wir das Gesagte und das Tun erfahren, tastet die anschauliche Gegebenheit der Werte, die an den Handlungen haften, sowie der Werte der Persönlichkeit, die sich durch ihre Grundsätze, ihre Einstellung und alles, was sie sagt, kundgeben, nicht an. Mit der anschaulichen Gegebenheit der verschiedenen Werte dieser Persönlichkeit ist auch die metaphysische Schönheit dieser Werte anschaulich gegenwärtig.

Eine ganz eigene neue Dimension der Erschließung der Persönlichkeit eines Menschen, seines inneren Wesens, tut sich auf, sobald es sich um verlautbarte Stellungnahmen der Person mir gegenüber handelt. Von der Eigenart

durch das rein geistige Verstehen der Qualität der Haltungen und Handlungen. Sehen und Hören spielen, wie gesagt, dabei eine ganz dienende, indirekte Rolle, die uns nicht berechtigt, zu sagen, sie drückten Qualitäten der Persönlichkeit in der Welt des Sichtbaren und Hörbaren aus, sie „erschienen" an Sichtbarem und Hörbarem.

Wir sehen also, in wie mannigfacher Weise die metaphysische Schönheit der sittlichen Werte, der „intellektuellen" Werte, der allgemeinen Personwerte, der vitalen Werte anschaulich gegeben sein kann. Sie manifestiert sich nicht nur durch den Ausdruck im engeren Sinn des Wortes, durch den uns die metaphysische Schönheit in der Sphäre des Sichtbaren und Hörbaren gegeben ist, sondern auch durch rein geistige Kanäle, bei denen zwar die Sinne eine untergeordnete Rolle spielen, die metaphysische Schönheit aber nicht an Sichtbarem und Hörbarem erscheint, sondern an geistigen Gebilden wie Akten, Verhaltensweisen, Stellungnahmen bzw. an dem Charakter der Person.

Ebenso ist uns die metaphysische Schönheit einer tiefen Wahrheit unmittelbar gegeben im rein geistigen Erkennen, Einsehen und Verstehen der Wahrheit oder in jeder Vergegenwärtigung dieser Wahrheit.

An dieser Stelle muß schon hervorgehoben werden, daß die Frage nach der Gegebenheitsweise der Sinnenschönheit zusammenfällt mit der Frage nach der Funktion, die die verschiedenen Sinne für die Konstituierung der Sinnenschönheit haben. Die Gegebenheitsweise der Sinnenschönheit bildet an sich kein analoges Problem wie die der metaphysischen Schönheit. Die Verschiedenheit der Rolle der einzelnen Sinne hingegen ist ein ausgesprochenes *mirandum*. Indem wir uns dieser im nächsten Kapitel zuwenden, wird zugleich die Gegebenheitsweise der Sinnenschönheit klar hervortreten.

und ganz besonderen Rolle der „verlautbarten" Stellungnahmen haben wir ausführlich in unserer *Metaphysik der Gemeinschaft* (1. Kapitel, S. 24 ff., und 4. Kapitel, S. 37) gesprochen. Die verlautbarten Stellungnahmen sind eine Offenbarung des Wesens *sui generis*.

4. Kapitel

Die Rolle der Sinne für das Erfassen der Schönheit

Wie wir sahen, gibt es nicht nur jene Schönheit, welche die Ausstrahlung, der Duft anderer Werte ist und die wir metaphysische Schönheit nannten, sondern auch eine Schönheit, die direkt an materiellen Gegenständen haftet auf Grund ihrer Form und Farbe. Diese Schönheit hat der heilige Thomas im Auge, wenn er sie definiert: „*Pulchra enim dicuntur, quae visa placent.*"[1] Wir wenden uns jetzt der Frage zu, wie uns diese Schönheit gegeben ist.

Die Sinnenschönheit, z. B. die einer Farbe oder eines Klanges, haftet an Sichtbarem und Hörbarem. Kann sie auch an anderen Sinnesdaten haften, am Duft einer Blume, am Geschmack einer Speise? Können wir bei den Qualitäten, die sich im Tasten erschließen, ebenfalls von Schönheit und Häßlichkeit sprechen? Offenbar vermitteln uns die anderen Sinne nicht die Schönheit wie Auge und Ohr, wie Sehen und Hören. Wir müssen untersuchen, warum dies so ist, welche ästhetischen Wertqualitäten uns die anderen Sinne vermitteln und wie sich diese von der Schönheit unterscheiden.[2]

Die durch das Sehen gegebene Schönheit

Auf folgende Wesenszüge des Sehens möchten wir hinweisen: Erstens ist das Gesehene ein eindeutig von allen bloßen Sinnesempfindungen

1) *Summa Theologica*, I a, q. 5, a. 4, ad 1 („Denn schön werden die Dinge genannt, deren Anblick gefällt."). Vgl. I a–II ae, q. 27, a. 1, ad 3.

2) Hans Jonas stellte in einer Arbeit: ‚The Nobility of Sight' die einzigartige Rolle heraus, die das Sehen in unserem Leben spielt bzw. seine große Überlegenheit über andere Sinne *(Philosophy and Phenomenological Research 14*, Buffalo, N. Y. 1953/54; auch in: *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Harper & Row, New York 1966. Deutsche Ausgabe: *Organismus und Freiheit*, 8. Kapitel: ‚Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne', Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1973).

verschiedenes objektives *datum*. Uns interessiert hierbei nicht die Frage, wieweit eine Farbe eine von unserem Geist völlig unabhängige Eigenschaft ist, sondern daß sich die Farbe eindeutig auf der Objektseite als Eigenschaft eines Gegenstandes präsentiert, daß sie Distanz zu unserem eigenen Auge besitzt und daß ein deutliches „Bewußtsein von" vorliegt, in ausgesprochenem Gegensatz zu einem Brennen im Auge oder der Empfindung des Geblendetseins durch zu starkes Licht usw. Kein anderer Sinn vermittelt uns ein so objektives *datum* wie das Sehen. Kein anderer Sinn, selbst nicht das Hören, verhilft uns in diesem Maß zu einem ausgesprochenen Erkennen und Erfassen von etwas Objektivem.

Sehen wir die Farbe einer grünen Wiese oder die gelblichweiße Farbe des Travertin, so impliziert diese Farbe keine erlebte Beziehung zu unseren Augen. Sicherlich, wir wissen, daß wir sie nicht mehr sehen, wenn wir die Augen schließen. Aber im Sehen der Farbe ist diese Beziehung zum Auge nicht in der Weise gegeben, daß es ein spezifisches Erlebnis der Augen als solcher ist. Die Farbe teilt uns etwas über den Gegenstand mit, nicht über unsere Augen. Dies tritt klar hervor, wenn wir das Sehen der Farbe mit der Empfindung in unserem Auge vergleichen, die zu grelles Licht hervorruft. In diesem Fall ist unser Auge das Thema. Wir erleben etwas Unangenehmes an unserem Auge. Der Gegensatz zu der Objektivität des Gesehenen ist eindeutig gegeben.

Auch beim Versuch, etwas zu sehen, was wir wegen seiner Entfernung oder unserer Kurzsichtigkeit nicht unterscheiden können, ist in dem Erlebnis der Unklarheit, des Nicht-Vordringens zum Objekt, in der mühsamen Anstrengung unser Sehen Thema und nicht das Gesehene. Wir erleben zwar keine unangenehme Empfindung in unserem Auge als einem Teil unseres Körpers, aber infolge der Unfähigkeit, zu einem deutlichen Sehen des Objektes zu gelangen, eine Hemmung im Sehen, eine Versagensempfindung, in die das Bewußtwerden der Funktion unserer Augen eingeschlossen ist. Selbst im Gerichtetsein auf ein Objekt ist die unangenehme Empfindung der Anstrengung und des Versagens nicht etwas Gesehenes. Diese Empfindung hat nicht die Objektivität des Gesehenen, der Farbe und Form des Objektes.

Zu dieser Transzendenz des Sehens und zu der Würde, die sie dem Sehen verleiht, kommt ein zweites Bedeutsames hinzu. Die Wahrnehmung, die uns durch das Auge vergönnt ist, erstreckt sich keineswegs nur auf Sinnesdaten im strengen Sinn, wie Farben und Formen. Das ist ein rein sensualistisches Vorurteil. Öffnen wir die Augen, so steht eine reiche Welt vielfältiger Dinge vor uns. Wir blicken z. B. in eine

Gegend und nehmen Berge im Hintergrund wahr, davor ein Stück Land mit mehreren Baumarten, einige näher, andere ferner. Der zweidimensionale Raum ist uns genauso unmittelbar gegeben wie Farben, der dreidimensionale Raum ebenso wie die Formen der Bäume und Berge. Dabei interessiert uns nicht, welche Erfahrungen verschiedenster Art vorausgesetzt sind, um das Gesehene zu verstehen. Es handelt sich nur darum, daß die unmittelbare Wahrnehmung all dieser Dinge im Unterschied zu solchen, die wir nur wissen, durch das Sehen zustande kommt und daß einem Blinden dieser unmittelbare Kontakt mit der reichen Welt sichtbarer Dinge nicht möglich ist.

Die Sphäre des Sichtbaren umfaßt nicht nur Gegenstände ganz unterschiedlicher Art, sondern es liegt ein organischer Aufbau vor, von den primitivsten Sinnesdaten wie Farben, Formen, Gestalten bis zu gesamten Situationen. Diesen Aufbau finden wir objektiv vor. Mit den Farben ist der zweidimensionale Raum notwendig verbunden. Die Farben sind uns immer als Farben von etwas, als Eigenschaften von Dingen gegeben. Einen Hügel, einen Berg, eine Wiese, das Gras auf der Wiese, einen Baum, das Nebeneinander von Bäumen, eine Allee, einen Bach sehen wir nicht nur, sie präsentieren sich meist als ein ganzes, geeintes Gebilde. Wir können sie natürlich einzeln betrachten und in ihrer Form und Gestalt, Farbe und Bewegung erfassen. Aber meistens ist die unmittelbare Erfahrung ein Gesamteindruck. Dasselbe gilt von einem Haus, einer Straße mit Häusern, Menschen und Tieren, z. B. Hunden und Katzen, oder von Tieren auf einer Wiese, etwa Kühen oder Schafen. Das Wesentliche ist, daß die Welt des Sichtbaren eine Welt von Gebilden aller Art ist: differenzierten reichen Gebilden, die sich in verschiedenster Weise im Raum verteilen und oft zu einem organischen Gesamtbild zusammenschließen, z. B. zu einer Landschaft im typischen Sinn des Wortes.

All das ist nur beim Sehen der Fall. Es genügt, sich dies zu vergegenwärtigen, um zu erfassen, welch einzigartige Rolle das Sichtbare als Träger der Schönheit spielen kann. Der Gesichtssinn ist, um einen scheinbar paradoxen Ausdruck zu benützen, der geistigste unter allen Sinnen.

Abgrenzung des Sehens von der Empfindung im echten Sinn

Der Unterschied zwischen dem Sehen und einer „Empfindung" im echten Sinn, nämlich dem Auftreffen der Außenwelt auf unseren Leib, ist eindeutig gegeben. Die Augenempfindungen, selbst das Erlebnis des vollen ungehemmten und des gehemmten Sehens, heben sich deutlich

von den Qualitäten des Gesehenen ab. Darum unterscheidet sich eine Lust- oder Unlustempfindung des Auges scharf von dem ästhetischen Wert des Gesehenen. Die Schönheit eines wunderbaren Wetters, des blauen Himmels, der sich über uns wölbt, die Glorie des Lichtes sind objektive Daten. Selbst das Affiziertwerden von dieser Schönheit ist ein Affiziertwerden unseres Geistes und nicht eine körperliche Lustempfindung. Rührt uns die Schönheit eines Sichtbaren, so wird unser Geist, unser Herz gerührt, aber es ist kein Erlebnis in unserem Auge. Unverkennbar trennt eine Welt die Qualität des körperlich Angenehmen und Unangenehmen von der Wertqualität des Schönen und Häßlichen, die am gesehenen Objekt haften.

Dem widerspricht nicht, daß es auch einen Sinn hat, von gewissen sichtbaren Gegebenheiten zu sagen: Sie sind eine „Augenweide". Es gibt gewisse Dinge, z. B. eine samtige grüne Wiese oder das helle Grün der Bäume im Frühjahr, die gleichsam unsere Augen „streicheln". Dabei handelt es sich um ein ganz besonderes Phänomen, das sich deutlich von typischen Augenempfindungen unterscheidet. Wir sagen, eine gewisse Lichtstärke oder Art des Lichtes sei für unsere Augen angenehm, und von einer anderen Beleuchtung, sie blende uns, sei zu grell, sei ein Schmerz für unsere Augen. Dies sind eindeutige, im Auge lokalisierte, körperliche Empfindungen. Die „Augenweide" ist offenbar etwas anderes als diese typischen körperlichen Empfindungen. Dennoch ist sie radikal verschieden von der Schönheit eines Berges oder eines Baumes. Sie impliziert im Unterschied zu dieser ganz am Objekt haftenden Schönheit eine ausgesprochene Beziehung zu unserem Körper. Wir empfinden eine solche Farbe als eine Wohltat für unsere Augen, die jedoch in ganz anderer Weise mit dem Objekt und seiner Qualität verbunden ist. Das Wohltun äußert sich nicht in einem körperlichen Lustgefühl, das sich vom Objekt loslösen läßt, sondern als Wirkung einer Qualität auf uns, die als Wonne des Sehens bezeichnet werden kann, die aber nicht an unseren Geist appelliert und unsere Seele erfreuen, beglücken kann wie die Schönheit.

Ohne auf dieses sehr spezielle und isolierte Phänomen weiter einzugehen, können wir klar einsehen: Die Tatsache, daß ein und derselbe sichtbare Gegenstand schön und eine Augenweide sein kann, aber es durchaus nicht sein muß, stellt keinen Einwand dar gegen die radikale Verschiedenheit der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes und einer körperlichen Augenempfindung, sei sie eine lust- oder unlustvolle. Es ist eine ganz generelle Tatsache auf allen Gebieten, daß radikale Verschiedenheiten nicht durch Phänomene, die zwischen ihnen liegen, aufgehoben oder auch nur verringert werden.

Das Gehörte in seiner Verbindung mit anderen Wahrnehmungen

Wenden wir uns der Sphäre des Hörbaren zu, so bietet sich zwar in vieler Hinsicht ein ganz anderes Bild. Doch werden wir bald verstehen, welche Würde dem Gehörsinn eigen ist, die ihn zusammen mit dem Sehen über die anderen Sinne erhebt. Die vielfältigen Laute: Geräusche, Töne, haben nicht dieselbe eindeutig distanzierte Objektivität wie die Farben, der Raum und die sichtbaren Dinge. Aber auch sie präsentieren sich als objektive Daten, als etwas außerhalb von uns Vorkommendes. Das Hören ist ebenfalls ein typisches „Bewußtsein von", und das Gehörte ist nicht ein Halb-Subjektives wie ein Schmerz im Finger.[3]

Das Gehörte kann verschiedenartig mit den entsprechenden objektiven Vorgängen in der Außenwelt verbunden sein. Ein Laut kann ein Zeichen für etwas sein. Ich höre den Laut eines Donners und schließe, daß ein Gewitter heranzieht. Ich höre einen Knall und schließe, daß irgend jemand in der Nähe geschossen hat. Offenbar ist diese Verbindung mit einem Vorgang nicht anschaulich gegeben. Den Vorgang hören wir nicht, wir schließen nur von der Art des Lautes auf einen Vorgang. Diese Verbindung ist völlig anderer Art als bei dem Sichtbaren, das ganz unabhängig davon, wie viele Erfahrungen notwendig sind, um das Gesehene zu verstehen, zu einer anschaulichen Gegebenheit von Dingen, Vorgängen usw. führt.

Erst recht ist das Hören von Worten, die ein anderer zu mir spricht, keine anschauliche Gegebenheit dessen, was mir der andere mitteilt. Ich höre den Sinn und die Bedeutung seiner Worte nicht – ich „verstehe" sie auf Grund der gehörten Worte.[4]

---

3) Wir bezeichnen den Schmerz im Finger als halb-objektiv, halb-subjektiv, weil er deutlich eine in meinem Finger lokalisierte Empfindung ist, die zu mir gehört, und nicht ein objektives *datum*, nicht etwas, was ein typisches „Bewußtsein von" darstellt.

Andrerseits ist er nicht voll subjektiv in dem Sinn wie meine Freude über etwas; denn diese Freude, die ich vollziehe und gleichsam *bin*, ist nicht etwas, was ich habe. Den Schmerz im Finger *habe* ich hingegen. Die Freude über etwas ist ein lateral Vollzogenes, nicht ein von mir Gehabtes. (Vgl. auch: *Über das Herz*, I. Teil, 2. Kapitel.)

4) Wir sehen von der Funktion des Hörens von Worten bzw. Sätzen ab und erst recht von der des Sehens im Lesen der Worte bzw. Sätze, die sowohl in der Beziehung zu anderen Menschen auf den verschiedensten Gebieten als vor allem in der Literatur eine Rolle spielt. Dabei ist ja immer das Verstehen der Worte und Sätze das eigentliche Thema. Es ist ein hoch-

Gewiß, wir hören den Gesang der Vögel, das Rauschen des Baches, das Traben des Pferdes, das Bellen des Hundes, das Miauen der Katze. Sehen wir zugleich die Vögel, den Bach usw., während wir sie hören, dann kommt eine anschauliche Gegebenheit mit Hilfe des Sehens zustande. Wir nehmen den Gesang der Vögel, das Rauschen des Baches usw. wahr.

Aber viel wichtiger ist die Qualität, die z. B. im Gesang der Vögel fundiert ist – sicherlich nicht nur in den Tönen und im Klang, sondern auch in der Tatsache, daß es der uns als solcher bekannte Gesang der Vögel ist. An ihm haftet ein besonderer poetischer Charme, ein ausgesprochen ästhetischer Wert; ebenso am Rauschen des Baches. So ließen sich viele Beispiele anführen, in denen das Gehörte einen ganz anschaulich gegebenen, poetischen Charakter besitzt. Diese Schönheit ist unmittelbar gegeben und ebenso deutlich von allen körperlichen Lustempfindungen verschieden wie die Schönheit des Gesehenen.

Auch hier haben wir es mit etwas zu tun, was sich radikal von einer körperlichen Lustempfindung unterscheidet. Diese völlig objektive Schönheit haftet eindeutig nicht an etwas, was sich in unserer Seele vollzieht, sondern an einem Gegenstand, den wir erfassen in einem „Bewußtsein von", z. B. an den singenden Vögeln, dem rauschenden Bach. Sie entzückt unsere Seele, nicht unser Ohr, und die Antwort auf sie – die Freude an ihr, die Begeisterung über sie – ist etwas von uns Vollzogenes, aber in keiner Weise ein nur halb-subjektives Erlebnis wie eine Körperempfindung.

Bis jetzt sprachen wir nur über das Gehörte, das sich mit anderen Wahrnehmungen, vor allem dem Sehen verbindet und ein Teil eines Gesamteindruckes ist, einer gesamten objektiven Gegebenheit. Es ist die Rolle des Gehörten in der Natur.

Das Hören der menschlichen Stimme und des Klanges

Eine ganz besondere Stellung nimmt die menschliche Stimme im Rahmen des Gehörten ein; zunächst ihr Klang, ihre Eigenart im Sprechen. Es gibt schöne, edle Stimmen und gewöhnliche, ordinäre. Eine

intellektueller Vorgang, durch den wir etwas über die Existenz von Sachverhalten, Tatsachen und Gebilden aller Art erfahren. Auf das Verstehen, auf die Frage, ob eine Anschaulichkeit irgendeiner Art des durch Worte und Sätze Erfahrenen erreicht werden kann, werden wir ausführlich im Kapitel über die Dichtkunst im zweiten Teil eingehen. Es sei nur betont, daß das Absehen von dieser indirekten Funktion von Auge und Ohr kein Übersehen dieses Aspektes im menschlichen Leben darstellt.

andere ästhetische Bedeutung erhält die Stimme, wenn Menschen, die dazu fähig sind, singen. Dann kann offenbar der Klang der Stimme Träger einer ganz neuen Schönheit sein, aber auch ausgesprochener Häßlichkeit.

Bei der Singstimme und noch mehr bei der Sprechstimme kommt das Phänomen des Ausdrucks als ein wichtiger Faktor hinzu. Wir werden auf dieses Problem noch ausführlich eingehen. Hier sei nur betont, daß die Stimme eines Menschen auch ein Element des Ausdrucks einer individuellen Persönlichkeit ist. Sie spricht von seinem Wesen, charakterisiert ihn irgendwie. Durch den Ausdruck erhält das Gehörte zudem eine Verbindung mit geistigen Gehalten und wird wieder in ganz anderer Weise mit etwas an sich über das Hörbare weit Hinausreichendem verbunden.

Analog kann die Stimme, z. B. ein Schrei, tiefe Vorgänge der Seele ausdrücken: großen Schmerz, Angst, Entsetzen, Freude, Jubel usw. Damit reicht die Fähigkeit des Hörbaren, Träger ästhetischer Qualitäten zu sein, noch viel weiter.

Auch abgesehen von dem in die gesamte wahrgenommene Außenwelt eingefügten Hörbaren, abgesehen sogar von der ganzen Ausdrucksdimension der personalen seelischen Vorgänge und Eigenschaften, hat das Gehörte im engeren Sinn – und zwar der Klang – die Fähigkeit, ästhetische Werte, ja eine ausgesprochene Schönheit zu tragen. Der Klang einer Geige, einer Flöte, eines Horns, einer Trompete, einer Posaune ist als solcher etwas Schönes. Der Klang schlechter oder schlecht gespielter Instrumente kann ausgesprochen häßlich sein. Dasselbe gilt von der Stimme des Menschen, selbst wenn wir von jedem Ausdruck absehen. Ebenso gibt es Vögel, deren Stimme schön klingt, und andere, deren Krächzen an sich nicht schön ist. Wir sagen *an sich*, weil die Stimme des Raben als Element in der Natur durchaus zur Schönheit eines Gesamteindruckes beitragen kann. Das Gekläffe von gewissen Hunden ist ebenfalls häßlich. Klänge als solche können, analog wie Farben, Träger von Schönheit und Häßlichkeit sein. Dies ist auch für den Rang des Hörens im Vergleich zu anderen Sinnen von Bedeutung.

Das Hören von Musik und Tönen

Die entscheidende, außerordentliche Rolle des Gehörten im Reiche der Schönheitsträger erschließt sich aber vor allem in der Musik. Die Töne, ein besonderer Typus des Hörbaren, haben die Fähigkeit, sich

zu einer neuen Einheit, zu neuen Gestaltgebilden, zu Ganzheiten zusammenzuschließen. Das ist am ausgeprägtesten im Reich des Hörbaren, selbst im Unterschied zum Sichtbaren. Eine bestimmte Tonfolge kann eine Melodie bilden, etwas völlig Neues und viel Bedeutsameres als der einzelne Ton. Ja, die Töne sind der Melodie so zugeordnet, daß sie erst in der Melodie ihre volle ästhetische Potentialität entfalten. Man könnte bei Melodie und Tönen von einer gewissen Analogie zu dem Satz und seinen einzelnen Worten sprechen. Diese haben zwar bereits einen Sinn, aber erst im Satz sind sie fähig, auf einen bestehenden Sachverhalt thetisch abzuzielen, d. h., seine Existenz sinnvoll zu behaupten. Natürlich gilt dies nur für Behauptungssätze und nicht für Frage- oder Befehlssätze, die keinen thetischen Charakter besitzen. Doch auch bei diesen zeigt sich die Zuordnung der Worte zum Satz. Sie werden ebenfalls gleichsam lebendig. Erst vom Behauptungssatz können wir aussagen, er sei wahr oder falsch; vom Fragesatz, er sei sinnvoll, wichtig, tief oder sinnlos, oberflächlich, unbedeutend; vom Befehlssatz, er sei gültig, gerecht, sittlich einwandfrei usw. Diese Prädikationen lassen sich von einem einzelnen Wort nicht aussagen.[5]

Diese Analogie soll zeigen, welche Potentialität im Ton liegt. Eine bestimmte Art der Tonfolge bringt ein ganz neues, unvergleichlich bedeutsameres Gebilde hervor: eine Melodie. Durch eine andere Kombination von Tönen – nicht eine Tonfolge, sondern ein gleichzeitiges Erklingen von Tönen – entsteht wieder etwas ganz Neues: eine Harmonie. Beide zusammen können ein Gebilde höherer Art konstituieren: einen Satz oder gar eine Folge von Sätzen in einer Symphonie, einem Quartett, einem Trio, einer Sonate usf.

Wir brauchen an dieser Stelle nicht alle anderen Faktoren erwähnen, die für die Schönheit oder Unschönheit eines Musikstückes verantwortlich sind: den Rhythmus, die Unterschiede von Presto, Adagio, Andante, Staccato oder Legato, die Orchestrierung, den Klang und die Kombination von Klängen. Auf all dies werden wir eingehen, wenn wir im zweiten Teil über die Musik sprechen. Jetzt handelt es sich nur um die Würde des Gehörs und die Beziehung der Welt des Hörbaren zu Schönheit und Unschönheit. Unsere Aufgabe ist hier, im Vergleich zu den übrigen Sinnestätigkeiten die einzigartige Bedeutung des Hörens und Sehens für die Schönheit herauszuarbeiten.

5) Das soll jedoch in keiner Weise heißen, es gebe nicht auch gewisse bedeutsame Prädikationen von einzelnen Worten. Wir werden im zweiten Teil auf die Unterschiede zwischen edlen und gemeinen, trivialen und poetischen, drastischen und reservierten Worten eingehen. Alle diese Unterschiede beziehen sich nicht auf die spezifische Bedeutungsfunktion.

Daß sich Töne im musikalischen Sinn, die einen klar herauskristallisierten Charakter besitzen und von denen es eine begrenzte Anzahl gibt, von Geräuschen aller Art unterscheiden, ist nicht schwer einzusehen. Sie heben sich auch deutlich von der Qualität des Klanges ab.[6] Nur die Töne sind fähig, eine Melodie und eine Harmonie aufzubauen. Ihnen wohnt die Potenz inne, nicht nur in einer bestimmten Kombination aufzutreten, nicht nur in eine Gesamtwahrnehmung eingefügt zu sein, sondern ein neues Gebilde aufzubauen, eine neue Entität: die Melodie, ein bleibendes neues Gestaltgebilde. Sie können es nicht nur, sie sind einem solchen Gebilde sogar objektiv zugeordnet. Sie erhalten selbst eine ganz neue Bedeutung, ein neues Leben, wenn sie als Glieder dieser höheren neuen Einheit auftreten. Die Melodie, dieses bedeutsame Gebilde, kann nur von Tönen aufgebaut werden.

Die ästhetischen Qualitäten der Gerüche

Die Superiorität des Sehens und Hörens, ihre Würde, die Potentialität des Sichtbaren und Hörbaren in ästhetischer Hinsicht tritt klar hervor, wenn wir uns nun den drei anderen Sinnen zuwenden: dem Geruch, dem Geschmack und der Tastempfindung. Offenbar erschließen Sehen und Hören unserem Geist eine unvergleichbar höhere, geistigere und realere Welt. Vor allem ist das Gesehene und Gehörte, das Sichtbare und Hörbare die Heimat der Schönheit im Gegensatz zu den Daten anderer Sinne.

Auf dem Gebiet des Geruches gibt es ebenfalls den klaren Unterschied von positiv und negativ. Charakteristischerweise bezeichnen wir den positivwertigen Geruch als guten, den negativwertigen als schlechten Geruch. Wir sprechen nicht von schönen und häßlichen Gerüchen. Wenn wir sagen: „Etwas riecht gut", ist es klar, daß dieses „gut" nichts mit dem sittlichen „gut" zu tun hat. Es hat auch nicht den Sinn des Substantivs „ein Gut", sondern ist die reine Bezeichnung einer positiven Wertqualität im Unterschied zu einer negativen. Doch ist es charakteristisch, daß wir nicht von „schön" sprechen wie bei den Klängen oder Farben.

Dieser Redeweise liegt keine bloß zufällige Gewohnheit, sondern die Tatsache zugrunde, daß beim Geruch andere Wertqualitäten als die Schönheit in Frage kommen. Das werden wir besser verstehen,

6) Wenn wir im zweiten Teil von der Musik handeln, werden wir auf die Abgrenzung des Tones im engeren Sinn von Klängen, auf Höhe und Tiefe sowie auf die Qualität der Vokale ausführlich eingehen.

wenn wir uns klarmachen, daß bei ihm nicht dieselbe Transzendenz wie beim Sehen und Hören vorliegt. Gewiß ist der Geruch, den wir erfassen, keine Empfindung wie ein Schmerz im Finger. Er gehört nicht zu dem, was wir vorher als halb-subjektiv bezeichneten. Aber wie schon Hedwig Conrad-Martius in ihrer bedeutenden Arbeit ‚Zur Ontologie und Erscheinungslehre der realen Außenwelt'[7] zeigte, ist der Geruch nicht eine bloße Eigenschaft eines Objektes wie die Farbe eines Baumes, sondern in ihm liegt auch ein Auftreffen der Außenwelt auf unseren Körper vor, er *affiziert* uns. Nur wenn er uns affiziert, nehmen wir ihn wahr. Wenn uns ein Gestank beleidigend entgegentritt, ist die körperliche Unlustempfindung von der Qualität des Gestankes viel weniger klar unterschieden als die körperliche Unlustempfindung von der Unschönheit einer Farbe oder der Häßlichkeit eines Geräusches, z. B. eines zu lauten Lärmes, den wir als Schock in unseren Ohren erleben.

Gewiß, der Gestank ist Träger einer negativen Wertqualität, eines Unwertes, der sich durchaus nicht auf die körperliche Unlustempfindung zurückführen läßt, aber beide stehen sich viel näher. Etwas Analoges gilt für den positiven Wert des Duftes, der gewiß etwas Eigenes in sich ist, jedoch der Annehmlichkeit, die wir dabei erleben, viel näher steht als die Farbe oder der Ton. Wir sagen: etwas Analoges wie bei dem Gestank, weil die Aggression des Gestankes auf unseren Körper viel ausgeprägter ist als das Umfangensein von Düften; der Gestank kann z. B. Übelkeit in uns erregen.

Die Annahme, es ergäben sich bei dem Unterschied von positiv und negativ auf allen Gebieten nicht auch formale Unterschiede, ist generell falsch. Der Stand der Dinge braucht durchaus nicht derselbe zu sein, obgleich sich das Positive und Negative scharf und eindeutig widersprechen und eine eindeutige Antithese darstellen.

Wenn die Gerüche an sich einen viel körperbezogeneren Charakter besitzen als das Sichtbare und Hörbare, wenn sie formal ungeistiger sind, finden wir doch auch in dieser Sphäre ausgesprochen objektive Werte. Der Duft einer Blume, eines Maiglöckchens, einer Rose, einer Lilie, hat etwas unerhört Edles, Sublimes. Die Qualität, auf die wir mit edel abzielen, ist sicherlich ein hoher ästhetischer Wert, obschon ganz anderer Art als die Schönheit. Wir sind uns dieser Verschiedenheit im Erleben voll bewußt. Diese Qualität des Sublimen, Edlen eines Duftes geht weit über das bloß Gut-Riechen, im Gegensatz zum

7) *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 3. Band, Niemeyer, Halle 1930, S. 345–542.

Schlecht-Riechen, hinaus. Wir werden darauf zurückkommen bei der Behandlung weiterer formaler Merkmale der Art, wie sich verschiedene Gegebenheiten der uns umgebenden Welt durch den Geruchssinn erschließen.

Zunächst müssen wir feststellen, daß Gerüche keine neue Entität aufbauen können, wie Töne eine Melodie. Man kann Gerüche kombinieren, aber die einzelnen Geruchsqualitäten können niemals ein ganz neues Gebilde aufbauen. Darum vermögen sie nie eine analoge Rolle zu spielen wie das Hörbare. Das gleiche gilt für das Sichtbare.

Wenn wir sagen, mehrere Geruchsqualitäten könnten niemals eine neue höhere Einheit bilden, leugnen wir damit nicht, daß die Kombination oder vielmehr die Mischung verschiedener Gerüche einen qualitativ neuen Geruch ergeben kann. Dieser Prozeß spielt bei der Erfindung neuer Parfums eine große Rolle. Aber ein solches Gebilde ist gegenüber den einzelnen Geruchsqualitäten, die bei der Mischung benutzt werden, kein ontologisch neuartiges Gebilde. Es ist genauso wie die einzelnen bei der Mischung verwendeten Gerüche ein bestimmter Geruch und kein neues, ontologisch höheres Gebilde, wie die Melodie gegenüber den Tönen.

Verbindungen von Gerüchen mit anderen ästhetischen Phänomenen

In der Natur wirken Gerüche in bedeutungsvoller Weise mit sichtbaren Gebilden zusammen. Sie treten zu einem Gesamtgebilde hinzu, so der Duft zu bestimmten Blumen und Blüten, der Geruch der Luft zu dem Gesamtphänomen des Frühlings. Dieses Sich-Verbinden mit den sichtbaren Gebilden ist ein bedeutsamer und organischer Beitrag. Der Geruch trägt bei zur Schönheit und Poesie des Ganzen.

Der sublime Duft der Lilie gehört zu der Schönheit ihrer Gestalt, ja er paßt in besonderer Weise dazu. Der Geruch der Rose paßt einzigartig zur Rose; es ist kein Zufall, daß sie nicht den Duft der Lilie hat. Wir sagen nicht, daß es sich dabei um einen notwendigen Zusammenhang handelt, wohl aber um einen sinnvollen. Der besondere Geruch ist ein Element im Aufbau der Gesamtschönheit dieser bestimmten Blumen.

In anderer Weise trägt der Geruch der Luft im Frühling oder an einem strahlenden Wintertag im Gebirge, der Geruch des Heues im Sommer oder vieler starker Gewürze an einem heißen Sommertag, der Geruch von brennendem Holz auf dem Lande, der Duft von Linden

und Akazien in einer Allee zu dem ästhetischen Gesamtphänomen bei. Er ist ein bedeutsames Element für das Zustandekommen einer starken Atmosphäre, einer poetischen „Welt".

Man denke nur, wie der Geruch des Weihrauchs in die Kirche paßt, wie die Qualität dieses Geruches der sakralen Atmophäre der Kirche entspricht, der großen „Welt", die das Innere der Kirche austrahlt.

Natürlich werden viele sagen, der Zusammenhang von Weihrauch und Kirche beruhe nur auf Assoziation. Wir haben eben diesen Geruch oft während des Hochamts erlebt und verbinden ihn darum durch Assoziation mit der sakralen Atmosphäre. Das ist jedoch falsch. Wir behaupten nicht, daß diese Geruchsqualität in sich die Qualität des Sakralen ausdrückt, wohl aber, daß sie zu dem Sakralen paßt. Würde man statt dessen Eau de Cologne verspritzen, so ginge dieser Geruch nicht die organische Verbindung mit dem Sakralen ein. Der Duft des Weihrauchs paßt objektiv dazu, der Duft des Eau de Cologne nicht. Damit soll nicht geleugnet werden, daß die häufige Erfahrung dieses Zusammenpassen steigert.

Der Geruch der Luft im Frühling ist nicht nur assoziativ mit dem Frühling verbunden. Er paßt in seiner Qualität zu ihm. Zwischen beiden besteht ein tieferer Zusammenhang als nur die Assoziation durch häufige gleichzeitige Erfahrung dieses Geruches und der gesamten Frühlingsstimmung.

Diese bedeutsame Rolle des Geruches, dieses sinnvolle Sich-Verbinden mit einzelnen sichtbaren Gebilden oder Gesamtphänomenen in der Natur unterscheidet sich jedoch deutlich von der Art, wie Töne imstande sind, eine Melodie aufzubauen, und auch vom Aufbau sichtbarer Daten in den Gestaltgebilden des Sichtbaren.

Gewisse Gerüche können uns, wie gewisse Melodien, lebhaft an bestimmte Situationen erinnern, obgleich ihre Qualität keinerlei Beziehung zu dem Gehalt dieser Situationen besitzt. Gerüche und Melodien bieten sich in besonderer Weise dazu an, uns ganz intensiv in bestimmte Situationen zurückzuversetzen und uns an all unsere Erlebnisse in ihnen zu erinnern. Dies ist mehr als sinnlose Assoziation. Es ist etwas viel Tieferes, ebenso wie die Erinnerung an ein bestimmtes Erlebnis, an eine früher erlebte Situation noch in höherem Maß verschieden ist von dem bloßen, durch häufig wiederholtes, zeitliches Zusammen-Erfahren entstehenden mechanischen Assoziationsprozeß.

Aber diese Rolle der Gerüche in der Sphäre der Erinnerung muß scharf von der qualitativen Beziehung der Gerüche zu bestimmten Dingen getrennt werden. Der Frühlingsgeruch ist mehr als diese äußere Verbundenheit. Ebenso ist der Duft der Rose, der Hyazinthe, der

Lilie etwas, was nicht nur durch gemeinsame Erfahrung mit den betreffenden Gegenständen verbunden ist. Die Düfte sind Charakteristiken dieser Gebilde, die sich mit Form und Farbe organisch verbinden.

Blicken wir auf das besondere Verhältnis der Geruchsqualität zu ihrem Träger, so können wir folgendes feststellen: Die Geruchsqualitäten treten als Geruch von etwas auf. Sie präsentieren sich als Emanation gewisser Dinge. So hat der Duft einer Lilie nicht nur eine ganz bestimmte Qualität, er präsentiert sich auch als Duft der Lilie, er spricht von ihrem Wesen und verbindet sich in einer ganz eigenartigen Weise mit ihrer Gestalt und Farbe. Zu der Lilie (nicht vom Standpunkt physiologischer Botanik, sondern als einem im humanen Aspekt der Natur existierenden Typus) gehört neben der schlanken Gestalt, der gloriosen Blüte, der weißen Farbe auch ihr spezifischer, differenzierter Geruch. Zwischen dem Geruchsdatum und dem Gesehenen existiert ein tiefer organischer Zusammenhang.

Die den Gerüchen eigene Analogie

Besonders auffallend ist die Rolle der Analogie, die dem Geruch eigen ist. Der Geruch einer Sache, sei es ein ausgesprochener Duft oder ein Gestank, präsentiert sich so sehr als eine Emanation ihres Wesens, daß wir hier einer allgemeinen metaphysischen Kategorie begegnen, die sich analog auf vielen Gebieten wiederfindet, in denen ein Geruch als Sinneseindruck nicht in Frage kommt. Es ist kein Zufall, daß man von dem Wohlgeruch der Heiligkeit und dem Gestank der Sünde spricht. Alle Arten der Ausstrahlung des Wesens einer Sache, die nicht deren reine Eignschaften darstellen, sondern ein Ätherisches, das sich nach außen hin verbreitet, finden im Geruch eine Ur-Analogie. Dies ist eine Analogie zu einer Ausstrahlung, die von der Sphäre des Sichtbaren ausgeht. Wir machten schon verschiedentlich von diesen Analogien Gebrauch, wenn wir von der metaphysischen Schönheit sagten, sie sei eine Ausstrahlung anderer Werte, der Duft dieser Werte. Die eigenartige Form des Zusammenhanges zwischen dem Gegenstand und seinem Geruch ist ein Urtypus, der analog weit über die Sphäre des Geruches im buchstäblichen Sinn hinausreicht. Obgleich der Zusammenhang mit dem Gegenstand loser ist als bei Farben, enthält er dennoch den Anspruch, uns etwas von dem tiefen Wesen des Objektes zu erschließen. Die Fäulnis von Fleisch, Eiern oder anderen Eßwaren dokumentiert sich vor allem im Geruch, oft viel mehr als im Anblick.

Der Geruch hat einen symptomatischen Charakter für die Beschaffenheit vieler Vorgänge.

Wir müssen also zwei verschiedene Dimensionen in bezug auf die Gerüche unterscheiden. Erstens kann sich der Geruch in bedeutsamer Weise mit sichtbaren Gegenständen verbinden, z. B. mit einer Blume, als charakteristische Eigenschaft eines solchen Gebildes. So gehört, wie wir sahen, der Duft einer Lilie zu ihrem morphischen Wesen, und zwar beansprucht er in solchen Fällen sogar, etwas vom Wesen des Gebildes, an dem der Duft haftet, den es gleichsam aushaucht, zu vermitteln.

Darüber hinaus kann der Geruch Träger eines Wertes oder Unwertes, nämlich ein edler Duft oder ein Gestank sein. Außerdem gibt es neutrale Gerüche, die weder einen Wert noch einen Unwert tragen. Diese Werte oder Unwerte gehören in die Familie der ästhetischen Werte oder Unwerte. Doch sind die ersteren, wie wir sahen, keine Unterarten der Schönheit.

Die zweite Dimension der Gerüche ist die Möglichkeit, sich mit anderen Gebilden in der Außenwelt in bedeutsamer Weise zu verbinden. Dann sind die Gerüche nicht dauernde Eigenschaften solcher Gebilde, sondern verbinden sich mit ihnen in einer bestimmten Situation und tragen wesentlich zur Schönheit und Poesie einer gesamten Situation bei. Z. B. ist der Geruch von brennendem Holz auf dem Lande, der Duft der Linden oder Akazien in einer Allee einer bestimmten Stadt, der Geruch der Frühlingsluft ein unersetzlicher Faktor für den Aufbau der „schönen Welt" einer Landschaft, ein eigenartiger Beitrag zu ihrer Atmosphäre.

So groß jedoch die Rolle der Gerüche in der Natur ist, sie sind in sich allein nie Träger von Schönheit wie Farben oder Klänge, obwohl sie viele Werte besitzen.

Gerüche können kein Kunstwerk mit aufbauen

Zunächst muß festgestellt werden, daß Gerüche in der Welt der Kunst keine Rolle spielen können. Wie wir schon sahen, sind sie nicht imstande, neue Gestaltgebilde aufzubauen. Sie erschließen uns auch nicht, wie das Sehen, eine reiche Welt von mannigfaltigen Dingen: die uns umgebende Außenwelt. Das macht es voll verständlich, warum die Gerüche keine Rolle in der Kunst spielen. Alle Versuche, die man machte, um Gerüche mit Musik zu verbinden – mit einer Statue oder einem Bild ist es offenbar so unmöglich, daß man es gar nicht versuchte –, sind ohne jede künstlerische Bedeutung. Gerüche vermögen weder die Schönheit der Musik zu steigern noch sich mit ihr in irgendeiner Weise organisch zu verbinden. Sie bleiben etwas völlig akzidentell Danebenstehendes, das sich nie mit einem Musikstück verbinden kann wie mit einer Blume. Es gibt keine Gerüche von Melodien, und bei dem Versuch, sie zu kombinieren, ergab sich nicht mehr, als wenn im Konzert oder Theater eine Dame mit einem starken Parfum neben uns sitzt.

Aus Gerüchen allein kann kein Kunstwerk aufgebaut werden. Das Element der Komposition, das schon in einer Landschaft vorliegt und erst recht in einem Kunstwerk, ist bei Geruchsqualitäten nicht möglich, obgleich sie, wie wir sahen, in der Natur in bedeutsamer Weise mitwirken können.

Die Geschmacksqualitäten

In der Sphäre, die wir mit unserem Geschmacksorgan erfassen und die sich mehr oder weniger auf das Eßbare und Trinkbare bezieht, sprechen wir charakteristischerweise ebensowenig von schön und häßlich wie bei der Sphäre der Gerüche. Wir sagen: „Es schmeckt gut oder schlecht", wie wir sagen: „Es riecht gut oder schlecht." Manche Norddeutsche gebrauchen zwar den Ausdruck: „Das schmeckt schön." Aber man empfindet ihn sofort als sehr inadäquat.

In der Welt der Geschmäcke gibt es ausgesprochene Werte: ein Wein kann Träger eines sublimen, edlen Geschmackes sein, andere Getränke können einen gemeinen Geschmack haben; eine Frucht kann einen kostbaren, edlen Geschmack haben; ein gut gekochtes, köstliches Mahl unterscheidet sich in seiner Qualität von einem elenden, schlecht zubereiteten. Dennoch handelt es sich eindeutig um einen ganz anderen Wert als den der Schönheit. Wie die Gerüche so heben sich auch diese Werte und Unwerte von den bloß körperlichen Lust- und Unlustempfindungen ab, die man beim Essen einer Speise fühlt.

Trotz dieser und anderer Ähnlichkeiten, auf die wir gleich kommen werden, unterscheiden sich Gerüche und Geschmäcke doch in ästhetischer Hinsicht. So spielt die körperliche Lustempfindung bei Geschmäcken eine größere Rolle als bei Gerüchen. Viele Menschen merken die Wertunterschiede von edel, fein, erlesen und gemein nicht oder kaum. Das Subjektive steht viel mehr im Vordergrund. Der Ausdruck: „Es schmeckt mir" ist sehr charakteristisch für diese Subjektivität. Für viele und gerade für gefräßige Menschen ist die Frage, ob es ihnen

schmeckt, so sehr die Hauptsache, daß sie die objektiven Wert- und Unwertqualitäten – edel, sublim und gemein, ordinär – gar nicht erfassen. Dazu bedarf es einer besonderen Gabe. Diese bildet eine gewisse ferne Analogie zu dem viel höheren Organ, das uns befähigt, die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren wirklich zu verstehen, dem wir besonders auf dem Gebiet der Kunst begegnen.

Etwas Ähnliches gilt auch für die Gerüche. Wir finden Menschen, die sublime, edle Gerüche, wie den der Gardenia und der Tuberose, nicht „leiden" können. Man braucht ein gewisses Verständnis für diese objektiven Wertqualitäten, wie den Adel eines Geruches. Für viele steht die Frage im Vordergrund, ob sie einen Geruch subjektiv „mögen".

Bei Gerüchen und noch mehr bei Geschmäcken spielen viele Faktoren ganz subjektiver Natur hinein, die unsere Beziehung zu ihnen beeinflussen. Gewisse Menschen haben ein Grauen vor der Substanz einer Speise, die z. B. schleimigen Charakter hat. Sie können Eier, die sehr weich gekocht sind, nicht essen; es graust sie auch, etwas so Gutes wie Austern zu essen. Oder gewisse Geschmäcke, die andere mit Wonne erfüllen, erregen ihnen Übelkeit. Die Vorstellung, das Fleisch solcher Tiere zu essen, vor denen wir uns ekeln, macht es uns ebenfalls unmöglich, es zu essen, unabhängig von seinem Geschmack.

Auch die einmal gemachte Erfahrung, daß eine Speise uns schlecht bekam, kann sie uns verleiden. Wir meinen nicht, daß wir aus Vernunftgründen fürchten, sie könne uns wieder schaden, sondern daß sich ein instinktiver Abscheu gegen sie einstellt. Das Entscheidende ist, daß beim Geruch und vor allem beim Geschmack das Erfassen ihrer Qualität mit einer ausgesprochenen Körperempfindung Hand in Hand geht, daß die einzigartige Distanz und Objektivität des Sichtbaren und, in anderer Weise, des Hörbaren fehlt. Das Erfassen des Geschmackes einer Speise läßt sich von einer Intimität mit unserem Körper nicht trennen. Dieses Affizieren unseres Körpers und das Aufnehmen in unseren Körper haben eine besondere Perfektion der Intimität, aber sie besitzen nicht die glorreiche geistige Objektivität des Sichtbaren und Hörbaren.

Wir sprachen schon von der Analogie, die der Duft und der üble Geruch zu rein geistigen Gehalten besitzen: vom Duft der Tugend, vom Gestank der Sünde. Etwas Ähnliches liegt beim Geschmack vor. Das intime direkte Spüren eines Gehaltes, das *sapere* (Verkosten), das im Unterschied zum *videre* (Sehen) im Schmecken seinen sinnenhaften Ausdruck findet, gibt es analog auf rein geistigem Gebiet. Wir haben dabei eine besondere Art des Affiziertwerdens von einem Wert im

Auge. Es gibt ja nicht nur viele Stufen der Erkenntnis eines Wertes, sondern auch viele Grade der Intimität des Affiziertwerdens von diesem Wert. In der Dichtung und in der Liturgie wird das *sapere* oft erwähnt, um dieses intime Affiziertwerden zu bezeichnen.

Diese formale Intimität des Schmeckens und in noch anderer Weise des Essens ändert jedoch nichts daran, daß das subjektive Element der körperlichen Lustempfindung eine große Rolle spielt, ja für viele allein im Vordergrund steht. Darum werden die Werte, die auch ein Geschmack tragen kann, oft nicht erfaßt. Sogar wenn sie erfaßt werden, beschäftigen sie uns nicht als solche.

Es gibt zwei Arten des Genusses: Die eine ist ganz auf das subjektive „Mir schmeckt es", auf die körperliche Lustempfindung bezogen. Die andere Art ist primär auf die Wertqualität des Edlen, Feinen, Sublimen gerichtet. Diese Art des Genusses enthält eine Wertantwort. Man freut sich über den Adel des Geschmackes eines Weines oder einer Frucht. Man ist nicht nur vom Essen und Trinken, von der Lust der Einverleibung dieser Speisen und Getränke absorbiert, sondern man dringt zu deren Werten vor und gibt eine Antwort auf sie. Zugleich verleiht gerade die objektive Würdigung dieser Werte dem intimen Einverleiben einen ganz neuen Charakter.

Wie die Gerüche so können auch die Geschmäcke Träger von objektiven Werten sein, die zwar keine Unterarten der Schönheit, wohl aber eine eigene Unterart ästhetischer Werte sind. Ihnen stehen als Antithese die Unwerte der gemeinen, ordinären Geschmacksqualitäten entgegen.

Ähnlich wie Gerüche sind Geschmäcke nicht fähig, ein neues, ontologisch einer höheren Stufe angehöriges Ganzes zu bilden, wie die Töne eine Melodie aufbauen können. Sicherlich spielt die Kombination bei den Geschmäcken eine viel größere Rolle als bei den Gerüchen. Gewisse Gemüse passen besser zu bestimmten Fleischarten, manche Weine besser zu einer bestimmten Speise. Verschiedene Geschmäcke haben eine ausgeprägte Beziehung zueinander, sie harmonieren – wie gewisse Farben, die in einer Kleidung zueinanderpassen, durch ihre Kombination gewinnen. Die Rolle der Kombination geht in der Geschmackssphäre noch über das Zusammenpassen, Zusammengehören und das Verbessern des Gesamtgeschmackes hinaus. Bei einem perfekten Mahl spielt der Zusammenklang der verschiedenen Gänge eine große Rolle. Ein Vorgericht kann zu dem Hauptgericht so passen, daß ein voller Zusammenklang und eine Steigerung des gesamten kulinarischen Wertes zustande kommt. Dasselbe gilt für die Folge der Weine, für das Dessert usw. Die Kochkunst manifestiert sich nicht nur

in der Zubereitung einer einzelnen Speise, sondern auf einer höheren Stufe in der Harmonie eines ganzen Mahles einschließlich der dazugehörigen Weine. Es gibt sehr wohl eine Komposition der verschiedenen Geschmäcke zu einer Einheit: dem gesamten Mahl. Doch ist es nicht schwer, zu sehen, daß diese Einheit kein neues Gebilde ist, das sich auf einer ontologisch höheren Stufe befände, wie die Melodie in ihrem Verhältnis zu den Tönen. Die einzelnen Geschmäcke sind einerseits ausgesprochene Träger von bestimmten positiven oder negativen Qualitäten; sie sind nicht farblos wie die Töne. Das Mahl, diese „Symphonie" von Geschmäcken, ist wohl eine gewisse Steigerung in der Geschmackssphäre, aber es erhebt sich nicht über diese Sphäre, es bietet keinen qualitativ völlig neuen Typus von Gehalt. Darum bildet die Kombination von Geschmäcken im Mahl wohl eine bedeutsame Steigerung, doch können Geschmäcke nie ein ontologisch neues höheres Gebilde, einen bleibenden Gegenstand wie die Melodie aufbauen. Gewiß, die Geschmäcke in ihrer Kombination sind eine Leistung der Kochkunst. Aber es bedarf keines besonderen Nachweises, daß das Wort Kunst hier einen anderen Sinn hat als bei Architektur, Musik oder Literatur.

Obgleich die Kochkunst, die in Ländern wie Frankreich und Italien weit verbreitet ist, ein ausgesprochenes Kulturelement darstellt und die hohe Küche zur Sphäre der Kultur gehört, ebenso wie die Weine in Deutschland und Frankreich, bleibt doch das Faktum bestehen, daß wir von Kunst nur in einem ganz analogen Sinn sprechen können.

Das Tastbare

Eine ganz eigene Stellung nimmt das Tastbare ein bzw. alles, was uns der Tastsinn erschließt. Hedwig Conrad-Martius hat in ihrer schon vorher erwähnten Arbeit ‚Zur Ontologie und Erscheinungslehre der realen Außenwelt' richtig darauf hingewiesen, daß die Qualitäten hart, weich, glatt, rauh usw. sowohl Empfindungen im strikten Sinn des Wortes als auch Eigenschaften von Körperdingen sind. Es gibt ein Lustphänomen des Tastgefühls, in dem die Beziehung zu unserem Körper im Vordergrund steht. Wie etwas sich anfühlt, ist ebenso eine körperliche Empfindung wie die Wirkung der Hitze oder Kälte auf uns. Aber weich, hart, glatt, rauh usw. präsentieren sich auch als ausgesprochene Qualitäten von Körperdingen. Als solche sind sie eine ganz objektive Gegebenheit im Unterschied zu den Fällen, in denen sie als spezifisch körperbezogene Empfindungen auftreten.

Dieser Unterschied tritt klar hervor, wenn wir bedenken, daß wir die Glätte oder die Rauheit einer Oberfläche auch sehen können, daß sie uns im Anblick der Fläche eines Tisches gegeben ist, obgleich das spezifische körperliche Berührungserlebnis ganz wegfällt und die Augen uns nie darüber unterrichten könnten, wie sich etwas anfühlt.

Gegen diese These hat man natürlich eingewendet: Wir sehen nicht die Rauheit der Oberfläche, wir wissen nur aus Erfahrung, nachdem wir ein Ding angefaßt und außerdem ein bestimmtes Aussehen seiner Oberfläche festgestellt haben, daß wir auch in anderen Fällen aus diesen sichtbaren Daten auf Rauheit oder Glätte schließen können oder diese Qualitäten mit ihnen assoziieren. Aber das ist wieder ein typischer Fall, in dem man, statt tiefer in ein überraschendes Phänomen einzudringen und es vorurteilslos zu analysieren, sich mit einer billigen Erklärung zufrieden gibt.

Man braucht sich dagegen nur klarzumachen, daß niemand behaupten wird, er könne einem Zuckerwürfel ansehen, daß er süß ist. Obgleich diese Erfahrung sehr elementarer Natur ist, bietet sich die Süße des Zuckerwürfels nie so dar, daß sie uns bei seinem Anblick unmittelbar gegeben wäre. Keine Assoziation ist imstande, eine anschauliche unmittelbare Gegebenheit zu fundieren.

Bei den im Tasten erfaßten objektiven Qualitäten von Gegenständen, wie die Glätte eines Gegenstandes oder seine Härte, die wir gleichfalls oft mit dem Auge wahrnehmen können, haben wir es offenbar mit etwas zu tun, was nicht nur einen Wert tragen, sondern eine ausgesprochene Rolle für die Schönheit eines Gegenstandes spielen kann. Aber es entfaltet diese Rolle, eingebettet in die Welt des Sichtbaren. So ist die Glätte des Marmors ein Element seiner Schönheit, die Rauheit der Oberfläche gewisser Gegenstände, z. B. des Mooses oder gewisser Steine, eine zu diesen Gegenständen gehörige Eigenschaft, die auch zu ihrer Schönheit gehört. Das spiegelglatte Meer ist von großer Schönheit und ebenso das wild bewegte. Es gehört zur Schönheit gewisser Teile des menschlichen Leibes, fest zu sein, zu anderen, weich zu sein. Aber die große ästhetische Bedeutung dieser Qualitäten, die wir zwar auch im Tasten erfassen, besitzen sie in ihrer visuellen Erscheinung. Obwohl das Betasten der sie tragenden Gegenstände die ästhetische Freude unter Umständen noch steigern kann, etwa das Berühren eines glatten Stahles oder eines weichen Samtes, ist doch die Beziehung dieser Qualitäten zur Schönheit nicht von ihrer visuellen Gegebenheit loszulösen. Sie können Träger von Schönheit als Eigenschaft eines Gegenstandes sein, der uns als Ganzes nur in der Sphäre des

Sichtbaren aufscheint. Die Tastempfindung selbst, das körperbezogene Erlebnis, das ja auch in der Welt des Schmeckens eine Rolle spielt, ist definitiv kein Träger von Schönheit oder Unschönheit.

Eine ganz andersartige Rolle spielt der Tastsinn als ein Element des Kontaktes mit Gegenständen. Er gewährt eine besonders direkte und intime Berührung mit Dingen, mit Tieren, Pflanzen und vor allem mit anderen Menschen. Bei schönen und anziehenden Dingen sucht man diese Form des Kontaktes; man möchte sie nicht nur sehen, sondern berühren. Bei vielen Dingen ist dies eine gewisse Steigerung. Sie manifestiert sich vor allem darin, daß man eine Reliquie nicht nur sehen, sondern auch berühren will. Man legt die Hand auf die Wand des Grabes eines Heiligen, man küßt die Reliquie. Das Tasten, die körperliche Berührung, wird zum Symbol eines besonderen intimen Kontaktes. Man erwartet sich bereits von der Berührung eine Heilung. Denken wir an das Berühren des Gewandes Christi durch die Frau im Evangelium (Mt 9, 20–22).

Eine ganz eigene Bedeutung erhält das Tasten in der Sphäre der Zärtlichkeit. Schon bei Haustieren, die man besonders liebt, einem Hund, einer Katze, einem Pferd, hat man das Bedürfnis, sie zu streicheln. Es ist sehr beachtenswert, daß die Berührung eine besondere Funktion hat, um eine liebevolle, freundliche Gesinnung auszudrücken. Diese Funktion entfaltet sich natürlich erst voll in unserer Haltung Menschen gegenüber, die wir lieben.

Die leibliche Berührung, die wir durch die Tastempfindung erleben, ist eine eigenartige Erfüllung der *intentio unionis* (Vereinigungsintention), die jeder Liebe, abgesehen von der Nächstenliebe, in irgendeiner Form eigen ist. Die *intentio unionis* nimmt verschiedene Formen an, je nach der Kategorie und dem Grad der Liebe. Schon im Händedruck liegt eine solche Form des leiblichen Kontaktes. Bei einer konventionellen Form der Begrüßung, z. B. dem Menschen gegenüber, der mir soeben vorgestellt wurde, kann noch von keiner Zärtlichkeit gesprochen werden. Der Händedruck ist ein Ausdruck freundlicher Gesinnung und einer gewissen Annäherung, sogar einer Anerkennung des anderen als Person, die jetzt in den Kreis unserer Bekanntschaft (keineswegs Freundschaft) aufgenommen, aus der anonymen Masse der Unbekannten herausgehoben wird. Der Händedruck wird zu etwas ungleich Bedeutenderem, wenn wir einem Freund die Hand drücken, besonders wenn er nicht nur als Form der Begrüßung beim Wiedersehen erfolgt, sondern als reiner Ausdruck unserer Einheit und Liebe.

Ganz neu ist die Bedeutung des Händedruckes und gar des Händehaltens, sofern es sich um eine bräutliche Liebe handelt. Dann entfaltet

die Tastempfindung ihre besondere Funktion als Ausdruck und Erfüllung der *intentio unionis*. Dies steigert sich in der Umarmung, im Kuß und endlich im Kuß auf den Mund.

Denken wir an die Funktion der Tastempfindung in der Sphäre der Beziehungen zu Menschen, ein Ausdruck und eine Erfüllung der jeweiligen *intentio unionis* zu sein, so kann man nicht leugnen, daß die Tastempfindung auch ein Träger hoher Werte sein kann. Aber diese Werte gehören in eine ganz andere Familie als die ästhetischen Werte. Sie gehören in das Reich der *intentio unionis*, der Liebe und der Gemeinschaft. Ihre Analyse gehört nicht in eine Ästhetik, sondern in eine Anthropologie oder eine Philosophie der Gemeinschaft.

Gerüche, Geschmäcke und Tastbares tragen ästhetische Werte im weiteren Sinn

Wir fassen zusammen: Es ist kein Zweifel, daß Gerüche, Geschmäcke und sogar Qualitäten, die wir mit dem Tastsinn erfassen, Träger von Werten sein können. Der Adel im Duft einer Lilie, eines Maiglöckchens, einer Hyazinthe, gewisser Rosen ist zweifellos nicht nur subjektiv befriedigend, sondern ein ausgesprochener Wert. Dasselbe gilt für die „Blume" eines edlen Weines oder den Geschmack herrlicher Früchte und vieler Speisen. Auch die Glätte gewisser Gesteine, z. B. des Marmors, oder die Festigkeit bzw. Weichheit gewisser Tierleiber und vor allem des menschlichen Körpers sind nicht nur angenehm, sondern Träger eines Wertes. Diese Werte, die von dem bloß subjektiv Angenehmen[8] getrennt werden müssen, sind in der Kunst bedeutungslos. Wohl aber spielen sie eine große Rolle in der Schönheit der Natur – denken wir nur an den Geruch im Frühling oder den einer sonnendurchfluteten Wiese im Sommer, an die frische Gebirgsluft im Winter usw. Sie tragen in bedeutsamer Weise zur Schönheit des Lebens und zur Poesie vieler Situationen bei.

Aber weder die Gerüche noch die Geschmäcke, noch die Tastempfindungen können ein neues Ganzes bilden, das einer höheren geistigen Ordnung angehört, wie Töne Melodien aufbauen können. So wie dieser erste Schritt zu einem Gebilde ganz neuer Art ausgeschlossen ist, so

8) In unseren *Moralia* (Bd. IX der *Gesammelten Werke*, Habbel, Regensburg–Stuttgart, in Vorbereitung) gehen wir näher auf diese Art der Werte ein, die den Dingen anhaften, bei denen ihre subjektiv-befriedigende Qualität im Vordergrund steht, die sich aber als echte Werte von dieser bloßen Annehmlichkeit klar abheben.

erst recht alle weiteren Schritte, wie die von Melodie zu Harmonie und zu einem musikalischen Ganzen, sei es ein Satz, eine Symphonie oder gar die Verbindung von Ton und Wort.

Die Werte in der Sphäre der Gerüche, Geschmäcke und Tastempfindungen sind offenbar nicht unter Schönheit zu subsumieren. Der Duft der Lilie ist nicht schön wie ihre Form, aber er trägt in eigenartiger Weise wesenhaft zur Gesamtschönheit, zur Poesie der Lilie bei. Diese Werte gehören darum doch im weiteren Sinn zur Familie der ästhetischen Werte.

So sehen wir, welch einzigartige Stellung Auge und Ohr in ästhetischer Hinsicht gegenüber den anderen drei Sinnen einnehmen und wie vor allem das Sichtbare und Hörbare Träger der Schönheit sind. Nur sichtbare und hörbare Daten können schon als solche Träger von Schönheit sein, wie z. B. Farben und Klänge. Nur die Töne sind fähig, die Melodie, ein Gebilde höherer Art, aufzubauen. Nur das Auge gewährt uns, eine reiche Welt von Dingen und ihren Eigenschaften unmittelbar zu erfassen.

5. Kapitel

Zusammenwirken von Sinnenschönheit und ausgedrückter metaphysischer Schönheit

Das Zusammenwirken beider Schönheitsarten im menschlichen Gesicht

Um die Frage zu untersuchen, wie ausgedrückte metaphysische Schönheit und Sinnenschönheit zusammenwirken, wollen wir zunächst auf ihr typisches Zusammenwirken, das im menschlichen Gesicht, ausführlich eingehen.

Zweifellos gibt es Gesichter, die auf Grund der Form von Nase, Mund, Augen und des ganzen Gesichtes sowie der Farben ausgesprochen schön sind. Ebenso sind andere wegen der unglücklichen Form von Nase, Mund und Augen häßlich.

Die reine Sinnenschönheit sagt uns nichts über die Persönlichkeit. Sie ist ein ästhetischer Wert, der direkt am Sichtbaren, in diesem Fall am Gesicht, haftet. Sie ist nicht in anderen Werten fundiert, sie erscheint direkt am Gesicht als Qualität dieses sichtbaren Gebildes, zu dem es allerdings gehört, das Gesicht eines Menschen, ja sogar eines Mannes oder einer Frau zu sein. Das Gesicht ist eben nicht nur ein körperliches Gebilde. Zu der Formenschönheit eines Fußes gehört es, der Fuß eines Menschen und nicht der eines Tieres zu sein, doch nur insofern das innere Formprinzip des menschlichen Fußes vorausgesetzt ist. Wenn der Mensch dumm, kleinlich, langweilig ist, beeinträchtigt dies keineswegs die Schönheit seines Fußes, weil sich im Fuß nicht die Persönlichkeit ausdrückt. Beim Gesicht hingegen ist immer ein Ausdruck der Persönlichkeit da; ohne jeden Ausdruck wäre es eine Larve.

Das Gesicht bedarf des Ausdrucks. Die in ihm ausgedrückte Schönheit ist, obgleich sie in ihrer sichtbaren Manifestation von rein sichtbaren Faktoren abhängig ist, selbst doch die Schönheit einer menschlichen Person, also eine metaphysische Schönheit. Beide Schönheiten, die ausgedrückte metaphysische Schönheit und die Sinnenschönheit, vermählen sich zu einer Gesamtschönheit, ohne jedoch ihre verschie-

dene Herkunft zu verleugnen. Bei der reinen Sinnenschönheit geht es um keine andere Realität als die der Formen, Farben und des Materials. Der Charakter des Menschen ändert nichts an ihr.

Ist der Mensch nicht so, wie er aussieht, dann bleibt dennoch die ausgedrückte metaphysische Schönheit bestehen. Sieht ein Mensch gütig oder bedeutend aus, ohne es in Wirklichkeit zu sein, so haftet an seinem Gesicht doch die ausgedrückte metaphysische Schönheit, die in der vermeintlichen Güte oder Bedeutendheit fundiert ist. Aber die Feststellung, daß er weder gütig noch bedeutend ist, macht diese ausgedrückte metaphysische Schönheit zu einem bloßen Schein, während die reine Sinnenschönheit davon völlig unberührt bleibt. Wir werden in diesem Fall sagen: „Er sieht so gütig oder bedeutend aus – wie schade, daß er es in Wirklichkeit nicht ist! Wie schade, daß es nur ein Schein ist!" Liegt nur eine Sinnenschönheit vor und zeugt der Ausdruck eher von Beschränktheit, Dummheit oder Bosheit, dann werden wir sagen: „Wie schade, daß der Sinnenschönheit die Häßlichkeit der Beschränktheit oder Dummheit entgegensteht und es so zu keiner Gesamtschönheit des Gesichtes kommt!" Das Entsprechende werden wir aber auch sagen, wenn der Mensch nur dumm aussieht und es in Wirklichkeit nicht ist.

Zusammenfassend können wir sagen: Der Mensch, der bedeutend und gütig aussieht, hört nicht auf, so auszusehen, wenn er es in Wahrheit nicht ist. Die ausgedrückte metaphysische Schönheit hört zwar nicht auf zu bestehen, doch sinkt sie zu einem bloßen Schein herab, weil sie vorgibt, etwas über den Menschen auszusagen, was in Wirklichkeit nicht zutrifft. Der täuschende Ausdruck bleibt zwar schön, aber er kann uns nicht mehr beglücken, weil er eben ein Schein ist. Die reine Sinnenschönheit hingegen prätendiert nicht, etwas von dem Wesen der Persönlichkeit auszusagen. Sie ist ausschließlich in der Sphäre des Sichtbaren beheimatet. Wie immer der Mensch als Persönlichkeit ist, sie wird niemals ein Schein. Aber ohne die ausgedrückte metaphysische Schönheit bleibt die Sinnenschönheit unvollendet, eine Larve; es kommt nie zu einer vollen Gesamtschönheit.

Die Gesamtschönheit, in der sich Sinnenschönheit und ausgedrückte metaphysische Schönheit organisch verbinden, bleibt bestehen, selbst wenn die metaphysische Schönheit nur ein Schein ist.

Die Gesamtschönheit eines Gesichtes und die Verschiedenheit der beiden Quellen seiner Schönheit

Für das Zustandekommen der Gesamtschönheit des Gesichtes ist es nicht erforderlich, daß in diesem Gesicht alle positiven Personwerte ausgedrückt sind. Es genügt, wenn sich positive Züge wie edle Lebensfülle, Intensität, Frische, Schalkhaftigkeit äußern, die sich mit der Sinnenschönheit vermählen. Das Gesicht braucht nicht Bedeutendheit, Güte, Tiefe auszudrücken, damit die Gesamtschönheit zustande kommt. Doch darf es in seinem Ausdruck nicht von gewissen Unwerten Zeugnis geben, z. B. von Beschränktheit, Kleinlichkeit, Dummheit, Albernheit, Langeweile, wenn sich eine Gesamtschönheit konstituieren soll. Die metaphysische Häßlichkeit dieser Züge macht auch bei größter Sinnenschönheit das Entstehen einer Gesamtschönheit unmöglich.

Die Art, wie die Gesamtschönheit durch die ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit beeinträchtigt wird, variiert nach den jeweiligen Unwerten. Die metaphysische Häßlichkeit der Beschränktheit, Kleinlichkeit, Dummheit, Unreinheit, Frechheit, Ehrfurchtslosigkeit verhindert das Zustandekommen der Gesamtschönheit in anderer Weise als der Ausdruck des Bösen, Hartherzigen, Grausamen. Damit rühren wir an ein sehr interessantes schwieriges Problem, auf das wir jetzt nur hinweisen können.

Von großer Bedeutung für unseren unmittelbaren Zusammenhang ist die Tatsache, daß die sichtbaren Faktoren, von denen die Art des Ausdrucks abhängt – d. h., welche Formen von Nase, Stirn, Mund, Augen bedingen, daß ein Gesicht gescheit, gütig, edel oder dumm, beschränkt, böse, gemein aussieht –, nicht dieselben sind, von denen die reine Sinnenschönheit abhängt. Beides sind sichtbare Elemente: Proportionen, Formen, Farben, aber es sind nicht dieselben. Der entscheidende Unterschied besteht darin, daß die Sinnenschönheit von gewissen sichtbaren Faktoren bedingt ist und direkt am Sichtbaren haftet, die metaphysische Schönheit hingegen an den geistigen Entitäten. Sie ist ein Duft, ein Abglanz der geistigen, sittlichen und vitalen Werte. Dadurch, daß sich diese im Sichtbaren manifestieren, wird sie mit ihnen sichtbar. Sichtbare Faktoren lassen diese inneren Haltungen im Gesicht erscheinen und sind für den Ausdruck verantwortlich. Die ausgedrückte metaphysische Schönheit bleibt jedoch immer der Abglanz der Werte, die an den geistigen Entitäten haften. Sie hängt immer von diesen Werten ab. Diese sind für sie verantwortlich wie die entsprechenden Unwerte für die metaphysische Häßlichkeit. Aber die meta-

physische Schönheit oder Häßlichkeit wird dadurch, daß ihre Träger (die Werte bzw. Unwerte verschiedenster Art) sich im Gesicht ausdrücken, also anschaulich gegeben sind, mit ihnen gleichfalls anschaulich gegeben.

Es gibt Gesichter, die ausgesprochen schön sind auf Grund der Proportionen, der Form der Augen, der Nase, des Mundes, des Kinns – in denen all diese Teile geheimnisvoll in ihrer Komposition ein Ganzes bilden, das noch unabhängig von dem Ausdruck des Gesichtes schön ist und uns als schön frappiert. Andererseits kann es Gesichter geben, denen diese Formenschönheit fehlt und die dennoch durch den Ausdruck von Güte, Reinheit, geistiger Bedeutendheit schön sind. Der Blick der Augen, in dem sich schalkhafter Charme mit Güte und Reinheit verbindet, kann einen hohen ästhetischen Wert besitzen.

Das menschliche Gesicht ist so für den Ausdruck geschaffen, daß ein langweiliger Ausdruck die größte Sinnenschönheit sehr beeinträchtigt. Ist das Gesicht noch so schön geformt, sieht es aber ausgesprochen dumm, beschränkt oder böse, kalt und herzlos aus, dann ist die Schönheit des Gesichtes entseelt. Das Gesicht verliert seine volle Schönheit. Andererseits ist ein durch seinen Ausdruck von Güte, Liebe, Demut hinreißendes Gesicht wie das des heiligen Vinzenz von Paul nicht schön im vollen Sinn, weil die Formenschönheit gänzlich fehlt, ja sogar eine gewisse Häßlichkeit der Formen vorliegt. Doch verleiht in diesem Fall der Kontrast von Formenunschönheit und Schönheit des Ausdrucks dem Gesicht sogar eine rührende Note.

Für uns kommt es hier weder darauf an, daß die Schönheit des Ausdrucks bestimmt ist, die Formenschönheit zu ergänzen, noch daß sie eine sublimere Schönheit darstellt als die jeder Ausdrucksschönheit beraubte Formenschönheit, sondern daß die Verschiedenheit zweier Quellen der Schönheit klar hervortritt. Die eine haftet direkt an Formen, die andere an der Persönlichkeit, an ihrer Seele und manifestiert sich durch den Ausdruck im Gesicht. Die Art, wie die ausgedrückte Eigenschaft der Person ein Träger von Schönheit ist, unterscheidet sich klar von jener, in der die Formen die Schönheit tragen. Die Schönheit der ausgedrückten Reinheit, Vornehmheit, Güte ist der *splendor*, der Duft, die Ausstrahlung der sittlichen Werte. Die Sinnenschönheit des Gesichtes ist nicht der *splendor* eines anderen Wertes, sondern haftet diesen Formen direkt an.

Es ist gewiß schon als solches ein sehr merkwürdiges Phänomen, daß viele sichtbare und hörbare Gebilde Träger der Schönheit, eines so ausgesprochen qualitativen Wertes, sind und daß Formen, Proportionen, Farben, Klänge u. a. direkt eine Schönheit tragen können. Aber noch viel erstaunlicher ist es, daß gewisse Formen im Gesicht den Ausdruck einer seelischen Wirklichkeit bedingen und mit dieser ihre metaphysische Schönheit oder Unschönheit.

Das Mysterium des Ausdruckes im menschlichen Gesicht

Daß ein Mensch in einem Augenblick ein Gesicht macht, das seine Freude, und später ein anderes Gesicht, das seine Trauer sichtbar werden läßt – mit einem Wort: der Ausdruck –, ist ein großes Mysterium[1]. Dieses ist ganz anderer Art als die ebenfalls höchst geheimnisvolle Verbindung von Leib und Seele im Menschen, nämlich die Verbindung physiologischer Vorgänge mit psychischen und geistigen Vorgängen, die manchmal aufeinander kausal wirken, wobei oft das Physiologische und noch viele andere Beziehungen nicht die Ursache, sondern nur eine Voraussetzung bilden. Aber beim Gesichtsausdruck liegt etwas Neues vor: die Fähigkeit, die dem sichtbaren *datum* einer Veränderung im Gesicht anvertraut ist, etwas einer ganz anderen Seinssphäre Angehöriges anschaulich hervortreten zu lassen.

Dies wäre nichts besonders Merkwürdiges, wenn nur ein Schluß vorläge. Wir haben z. B. öfter festgestellt, daß ein Mensch, wenn er seinem Zorn in Worten Ausdruck gibt und wir daher aus seiner Mitteilung erfahren, was in ihm vorgeht, ein bestimmtes Gesicht macht. Darum schließen wir daraus, daß dieses Gesicht ein Zeichen für seinen Zorn ist. Solche Schlüsse von Daten aus einem Seinsgebiet auf Daten, die einem andern Seinsgebiet angehören, vollziehen wir ja ständig.

Aber die unmittelbar anschauliche Gegebenheit, das Sich-Manifestieren eines personal Geistigen oder Psychischen im Gesicht eines Menschen, und die Tatsache, daß diese Manifestation geknüpft ist an besondere Gesichter, die er macht, durch die und in denen sich das Personale anschaulich manifestiert, sind etwas Außerordentliches, ein *mirandum*. Am merkwürdigsten ist dies bei den Augen bzw. beim Blick. Die Art des Blickes kann feindlich oder freundlich sein, glücklich oder traurig, verliebt oder indifferent, höhnisch oder ehrfurchts-

1) Vgl. Gabriel Marcel: *Être et Avoir*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris 1935; übersetzt von E. Behler: *Sein und Haben*, Schöningh, Paderborn 1953, 1. Teil, I., S. 108 f. (22. II. 1932); Entwurf der Darlegung am 21. 1. 1933 in Marseille S. 125 ff.; S. 155 ff. (13. und 14. 8. 1933); und Josef Seifert: *Leib und Seele*, a. a. O., II. Kapitel, S. 201 ff.

voll. Die geringe physische Veränderung dieses kleinen Organs, die bedingt, daß etwas so bedeutsames Personales von solch differenzierter Qualität zum Durchbruch gelangt, ist besonders geheimnisvoll. Erst recht gilt dies für den dauernden Ausdruck von Charaktereigenschaften, Tugenden und personalen Eigenschaften aller Art in einem Gesicht. Die Formen des Gesichtes und der Blick drücken diese personalen Eigenschaften aus, lassen sie anschaulich werden, so daß sie intuitiv erfaßbar sind.

Wir sehen, wie im menschlichen Gesicht die ausgedrückte metaphysische Schönheit und die Sinnenschönheit in einzigartiger Weise zusammenwirken, um die Gesamtschönheit des Gesichtes zu konstituieren. Dieses Zusammenwirken ist einzigartig, weil das menschliche Gesicht so dazu bestimmt ist, auch eine ausgedrückte metaphysische Schönheit zu besitzen, daß die isolierte Sinnenschönheit nie genügt, um die Gesamtschönheit des Gesichtes zu fundieren. Eine ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit kann sogar die Sinnenschönheit von innen her untergraben.

Die Feinheit

Es gibt bestimmte Personwerte und -unwerte, die sich im ganzen Benehmen, in der Art zu sprechen, in der Wahl der Worte usw., besonders aber im Gesicht ausprägen. Wir denken an den Wert der Feinheit und sein Gegenteil, den Unwert des Vulgären.

Die Feinheit ist weder ein sittlicher Wert, noch gehört sie in die Familie der „intellektuellen" Werte. Am nächsten steht sie der Sphäre der vitalen Werte. Aber sie reicht auch in die eigentlich geistige Sphäre hinein. Diese Wertqualität hat, wie alle Werte, ihre spezifische metaphysische Schönheit, obwohl keine Schönheit im engeren Sinn vorliegt wie bei der metaphysischen Schönheit sittlicher, „intellektueller" und anderer Werte.

Das Feine und sein Gegenteil, das Vulgäre, prägen sich wie gesagt in besonderer Weise im Gesicht aus, aber auch im ganzen Benehmen, in der Art zu sprechen, im Klang der Stimme, in der Wahl der Worte und in vielem anderen. Das Feine ist eine Qualität, die sich sogar vor allem im Reich der äußeren Erscheinung und der Äußerung entfaltet, obgleich sie eine innere Qualität der menschlichen Person ist. In analoger Weise kann sie bei gewissen Tieren und wieder in einem anderen analogen Sinn in der Kunst auftreten.

Wir beschränken uns auf den Wert des Feinen und den Unwert des Vulgären beim Menschen.[2] Auch dann gibt es noch verschiedene Deutungen: eine rein vitale, eine mehr ins Geistige hineinreichende, eine tiefere und eine mehr konventionelle Feinheit.

Wir können nicht auf eine Analyse dieses Wertes und des Unwertes des Vulgären eingehen, da sie in eine philosophische Anthropologie gehört. Uns beschäftigt nur der ästhetische Wert, der an sich der Abglanz eines personalen Wertes ist und im Äußeren seinen Ausdruck findet.

Vor allem fragen wir: Welche Beziehung hat der ästhetische Wert des Feinen zur Schönheit? Welche Rolle spielt er für den ästhetischen Wert der äußeren Erscheinung eines Menschen? Es gibt Gesichter, die ausgesprochen fein sind. Wir bezeichnen sie auch als aristokratisch, obgleich viele Nichtaristokraten und durchaus nicht alle Aristokraten feine Gesichter haben. Hat ein Mensch ein feines Gesicht, so ist das zweifellos ein hoher ästhetischer Wert, der jedoch das Gesicht deshalb noch nicht schön im typischen Sinn des Wortes macht. Die Feinheit garantiert sowenig die Sinnenschönheit des Gesichtes wie die ausgedrückte metaphysische Schönheit, die der Abglanz der Güte, Reinheit, Demut ist.

Um schön zu sein, bedarf das Gesicht wie gesagt der ausgedrückten metaphysischen Schönheit: der Schönheit des sittlichen Adels, der geistigen Bedeutendheit usw. Die Feinheit hingegen, die ja auch ein ausgedrückter vitaler Wert und Träger eines ästhetischen Wertes ist, verleiht einem Gesicht einen besonderen ästhetischen Wert. Sie trägt, wenn eine Sinnenschönheit des Gesichtes vorliegt, dazu bei, die Gesamtschönheit zu steigern. Aber sie ist für diese nicht unerläßlich, wie es die ausgedrückte metaphysische Schönheit sittlicher und „intellektueller" Werte ist. Die Ehe, welche die ausgedrückte metaphysische Schönheit mit der Sinnenschönheit eingeht, ist eine andere als bei der Feinheit.

Es gibt schöne Gesichter, sowohl auf Grund ihrer Sinnenschönheit wie ihres Ausdrucks, bei denen die Feinheit gleichsam überholt ist. Wir werden sie nicht als spezifisch fein bezeichnen, aber noch weniger als unfein oder gar vulgär. Wir vermissen den Ausdruck dieses vitalen

2) Der Terminus „fein" kann auch auf andere personale Wertqualitäten hinweisen, die zu dem oben erwähnten „fein" nur eine gewisse Analogie darstellen. Wir können mit diesem Terminus auf den rücksichtsvollen, taktvollen Charakter einer Person und seine Differenziertheit abzielen. Dann ist das Gegenteil nicht vulgär, sondern rücksichtslos, taktlos, grobschlächtig.

Wertes nicht; die Geistigkeit ist so ausgeprägt, die Schönheit so sublim, daß die Feinheit überholt ist. Sie sind fein *per eminentiam.*

Doch gibt es auch Gesichter, bei denen die Feinheit nicht überholt ist, deren Schönheit aber durch die bloße Abwesenheit des Feinen nicht beeinträchtigt wird. Wir kommen nicht auf den Gedanken, nach der Feinheit zu suchen, wir vermissen sie sogar nicht.

Sobald jedoch das Gesicht vulgär aussieht, ist seine Schönheit schwer beeinträchtigt. Ein Gesicht, das rein in seinen Formen, seiner Farbe, seiner Haut eine Sinnenschönheit besitzt, wird durch den Ausdruck der Vulgarität seines ästhetischen Wertes beraubt. Die Sinnenschönheit wird durch diese von innen her zersetzt.

Sowohl die Feinheit wie die Vulgarität drücken sich durchaus nicht nur im Gesicht aus. Feinheit findet sich in der Haltung des Körpers, im Benehmen eines Menschen, in seiner Stimme, in seiner Art zu sprechen, in den Worten, die er benützt, wenn er begeistert und besonders wenn er zornig ist.

Natürlich gibt es eine Qualität der „guten Manieren", die viel äußerlicher als die Feinheit ist, jedoch zu ihr gehört. Der feine Mensch hat gute Manieren. Aber nicht alle Menschen mit guten Manieren sind fein. Wenn wir von feinen Menschen sprechen, meinen wir natürlich Menschen, die diese Qualität als solche besitzen und deren Gesicht nicht nur so aussieht. Der Gesichtsausdruck kann ja täuschen. Es gibt Menschen, die gescheit aussehen und in Wirklichkeit dumm sind und umgekehrt. Bei dem Menschen hingegen, der als Persönlichkeit fein ist, wird sich dies in seinem ganzen Äußeren ausprägen: in seiner Art zu sprechen, in seinem „Stil", in seinem Lachen, im Klang der Stimme und zudem in guten Manieren. Doch gute Manieren kann auch der konventionelle Gesellschaftsmensch besitzen, ohne fein zu sein.

Von dieser auf allen genannten Gebieten (Gesicht, Bewegungen, Stimme, Sprache) sich einheitlich dokumentierenden Feinheit, die der in Wahrheit feine Mensch besitzt, müssen wir die Feinheit trennen, die sich nur auf einem Gebiet manifestiert: im Klang der Stimme oder im Gesicht oder im Benehmen. Jedes einzelne dieser Gebiete kann ohne die anderen die Qualität der Feinheit ausdrücken. Jemand kann ein Gesicht haben, das nicht Feinheit ausdrückt, aber eine Feinheit in seiner Stimme. Jemand, der in seinem Gesicht fein ist, kann sich in seinem Benehmen gehenlassen und schlechte Manieren haben.

Der wahre Gegensatz zur Feinheit ist das Vulgäre. Wenn wir vorher sagten, fein sei an sich kein ästhetischer, sondern ein vitaler Wert – wir könnten sagen: eine Geistigkeit des Vitalen – und vulgär kein ästhetischer Unwert, so soll damit nicht gesagt sein, daß die metaphysische Schönheit des Feinen kein ästhetischer Wert und die metaphysische Häßlichkeit des Vulgären kein ästhetischer Unwert sei. Wir sind uns jedoch bewußt, daß das Feine keine metaphysische Schönheit besitzt wie die sittlichen Werte, sondern einen ästhetischen Wert anderer Art, der die Ausstrahlung des Feinen darstellt. Dieser ausgedrückte Abglanz des Feinen ist ein ästhetischer Wert und der des Vulgären ein ausgesprochen ästhetischer Unwert. Wir müssen uns begnügen, auf die Bedeutung dieses ästhetischen Wertes bzw. Unwertes in der äußeren Erscheinung hinzuweisen und deren Eigenart, die sie von der übrigen metaphysischen Schönheit bzw. Häßlichkeit unterscheidet, ins Licht zu rücken.

Die Schönheit des menschlichen Körpers

Es gibt viele Fälle des Zusammenwirkens von ausgedrückter metaphysischer Schönheit und Sinnenschönheit, bei denen schon die Sinnenschönheit allein die Gesamtschönheit zu konstituieren vermag, wenn auch die ausgedrückte metaphysische Schönheit sie steigern kann, z. B. beim menschlichen Körper.

Formen, Proportionen, Farbe und Material, die die Sinnenschönheit eines sichtbaren Gebildes bedingen, hängen vom besonderen Sosein seiner Gestalt ab. Ihr Formprinzip darf weder durchbrochen noch angekränkelt sein, damit das Gebilde schön sei. Dies wird besonders klar, wenn wir im achten und zwölften Kapitel von Pflanzen, noch mehr, wenn wir von höheren Tieren, und natürlich vor allem, sobald wir von der menschlichen Gestalt ausgehen.

Beim Menschen gewinnt sein ontologischer Charakter und sein besonderer ontologischer Wert einen höchst bedeutsamen Einfluß auf die Schönheit des Körpers. Natürlich liegt dem Gesamtaussehen des Menschen, der „Erfindung" der menschlichen Gestalt ein Formprinzip zugrunde. Um Sinnenschönheit zu erreichen, müssen bestimmte Proportionen, Farben, Materialien vorhanden sein. Außer der Sinnenschönheit ist die metaphysische Schönheit des ontologischen Wertes des Menschen von großer Bedeutung für die Schönheit seines Körpers, obwohl in anderer Weise als beim Gesicht. Der Mensch als Person, als ein Gebilde, das mit Verstand und freiem Willen ausgestattet ist und eine unsterbliche Seele besitzt, ist Träger eines eminenten ontologischen Wertes. Dieser ontologische Wert – nicht nur die qualitativen Werte – besitzt eine große metaphysische Schönheit. Zwischen dem Wesen der Person und ihrer sichtbaren Gestalt besteht ein tiefer, sinnerfüllter Zusammenhang. Über dieses Thema ließe sich ein ganzer Abschnitt in

einer Anthropologie schreiben. Z. B. ist der aufrechte Gang des Menschen tief bedeutsam. So wäre vieles aufzuzählen, was Ausdruck des Wesens der menschlichen Person ist. Wir begnügen uns damit, auf die metaphysische Schönheit hinzuweisen, die ein Abglanz des ontologischen Wertes der menschlichen Person ist. Dieser Wert findet auch in der Gestalt des Menschen seinen Ausdruck. Er trägt in bedeutsamer Weise zur Schönheit des menschlichen Körpers bei.

Die Schönheit des ontologischen Wertes der Männlichkeit und Weiblichkeit

Wir haben an anderer Stelle[3] darauf hingewiesen, daß der Unterschied von Mann und Frau nicht nur ein biologischer ist. Es handelt sich vielmehr um zwei Grundtypen der menschlichen Person, die alle Merkmale der Person besitzen, deren Unterschiede jedoch tief in das Seelische hineinreichen. Die ausgedrückte metaphysische Schönheit des ontologischen Wertes der Männlichkeit und Weiblichkeit spielt für die Gesamtschönheit des männlichen und weiblichen Körpers eine große Rolle. Der weibliche Körper prägt die Eigenart der Frau in besonderer Weise aus – ebenso wie der männliche die des Mannes. Das geistig-psychische Wesen der Frau oder des Mannes beeinflußt das Sosein der Gestalt und des Formprinzips. Die ausgedrückte metaphysische Schönheit dieses Wesens gehört gleichfalls zur Gesamtschönheit des Körpers. Der wohlgebildete weibliche Körper ist auch schön durch die ausgedrückte metaphysische Schönheit der Weiblichkeit; dasselbe gilt natürlich für die der Männlichkeit im männlichen Körper.

Wir sprachen bei der ausgedrückten metaphysischen Schönheit bis jetzt fast immer nur von jener Schönheit, die in qualitativen Werten fundiert ist. Doch gibt es natürlich auch eine Schönheit, die der Glanz und Duft ontologischer Werte ist. Die metaphysische Schönheit als Abglanz des ontologischen Wertes des Menschen ist hochbedeutsam für seine äußere Gestalt, und zwar auch die metaphysische Schönheit des Weiblichen und Männlichen. Diese geistige Qualität spielt eine entscheidende Rolle in der Schönheit des Körpers. Aber dieser ontologische Charakter des schönen Objektes und der in ihm fundierten metaphysischen Schönheit ist ganz anderer Art als die metaphysische

3) Vgl. ‚Die Bedeutung von Mann und Frau füreinander außerhalb der Ehe' in: *Die Menschheit am Scheideweg*, Habbel, Regensburg 1955, S. 127 ff., und: *Metaphysik der Gemeinschaft*, 5. Kapitel, S. 44 f.

Schönheit der Reinheit, Schamhaftigkeit, Unaffektiertheit. Die in ontologischen Werten gründende metaphysische Schönheit ist eine Voraussetzung für die Sinnenschönheit, während die metaphysische Schönheit, die in qualitativen Personwerten gegründet ist, ein zu der Sinnenschönheit hinzutretender Faktor ist.

Wir verstehen jetzt den Unterschied der Art des Zusammenwirkens der metaphysischen Schönheit und der Sinnenschönheit in einem Gesicht und in einem Körper. Der menschliche Körper kann Träger einer sehr hohen Sinnenschönheit sein. Die Schönheit der Gesamtproportion und der einzelnen Teile, wie der Beine und beim weiblichen Körper die Schönheit der Brust, wirkt zusammen und kann eine der höchsten Stufen der Sinnenschönheit erreichen. Der Körper als solcher kann, wenn er vollkommen ist, eine hohe geistige Schönheit, Reinheit und Poesie besitzen, ja sogar eine Schönheit zweiter Potenz. Ein perfekt gebauter Körper vermag nicht, wie das Gesicht, Dummheit und Mediokrität auszudrücken, auch nicht die vielen Arten von sittlichen Werten und ihre metaphysische Schönheit. Doch spielen bei ihm ebenfalls Ausdrucksmomente in bedeutsamer Weise herein, wie z. B. das Feine und das Vulgäre. Das „Körpergefühl" eines Menschen, d. h., wie er sich in seinem Leib „fühlt", kann von verschiedenster Qualität und dementsprechend sehr positiv- oder negativwertig sein. Dies kommt jedoch weniger in dem reinen Aussehen des nackten Körpers zur Geltung als in der Art, sich zu geben, im Rhythmus seiner Bewegungen, ja im ganzen Benehmen.

Daß die Schönheit des menschlichen Körpers, die übrigens seltener ist als die eines Gesichtes, eine ergreifende Poesie haben kann, wird oft dadurch verdunkelt, daß der nackte Körper auch einen spezifischen sexuellen Charme besitzt, besonders der der Frau für den Mann. Dieser Charme ist etwas durchaus Legitimes und Positives, ein ausgesprochener Wert, etwas Geheimnisvolles, Intimes, der aber so der Liebe und der gegenseitigen letzten Einswerdung in der Ehe zugeordnet ist, daß er, sobald man ihn isoliert, durch eine böse, brutale Sinnlichkeit verdrängt wird.

Schönheit des Körpers und sinnlicher Charme

Viele primitivere Menschen haben gar kein Verständnis für die Schönheit, die der Körper besitzen kann, sondern sehen entweder nur den legitimen sexuellen Charme oder gar nur die brutale sinnliche Anziehungskraft. Aber selbst jene, die an sich diese Schönheit erfassen

könnten, sind geneigt, wegen des sinnlichen Charmes die Schönheit des Körpers für ungeistig zu halten. Wir können nicht auf den Wert und Adel des sinnlichen Charmes, auf seine Verbindung mit der Liebe und durch sie mit der geistigen Welt eingehen. Dieses Thema haben wir in verschiedenen anderen Schriften, besonders in dem Buch *Reinheit und Jungfräulichkeit*[4] behandelt. Hier kommt es nur darauf an, die Schönheit des Körpers von dem sinnlichen Charme zu trennen. Dieser Charme liegt auch vor, wenn der Körper nicht schön ist, sowohl der edle Charme des Geheimnisvollen und Intimen bei der wahren bräutlichen Liebe als auch der brutale niedrige *sex-appeal* für den *débauché*. Damit soll nicht geleugnet werden, daß die Schönheit des Körpers den Reiz des edlen Charmes steigert. Dann wird dieser Charme von dem Liebenden als ein besonderes Geschenk empfunden. Für den *débauché* stellt die Körperschönheit eine Steigerung des *sex-appeal* dar. Aber mit aller Entschiedenheit muß festgestellt werden, daß die Schönheit, die ein Körper besitzen kann, als solche ganz unabhängig vom sinnlichen Charme jeder Art ist und daß jeder Versuch, diese Schönheit auf den Charme zurückzuführen, ein völliger Unsinn ist. Die Schönheit des menschlichen Körpers ist eine ausgesprochene, echte Schönheit, und zwar eine hohe Schönheit von rein ästhetischem Wert.

Beim menschlichen Körper spielt die ausgedrückte metaphysische Schönheit oder Häßlichkeit, die in qualitativen Werten fundiert ist, nicht dieselbe Rolle wie im menschlichen Antlitz. Gewiß, wenn eine ausgedrückte metaphysische Schönheit der Reinheit, der Schamhaftigkeit, des edlen „Körpergefühls", einer edlen, würdigen Persönlichkeit hinzukommt, wird die Gesamtschönheit bedeutsam gesteigert. Ist jedoch kein Ausdruck dieser Art da, so wird der schöne Körper nicht zur „Larve" wie das Gesicht. Drückt sich hingegen im nackten Körper eine freche Schamlosigkeit aus, so beeinträchtigt dies offenbar die Gesamtschönheit, doch in unvergleichlich geringerer Weise als im Gesicht. Wir denken jetzt aber nur an den wirklichen Körper in der Natur und nicht an seine Darstellung in Kunstwerken. Wie wir im zweiten Teil sehen werden, verändert sich die Situation völlig durch die künstlerische Transposition, und der Ausdruck gewinnt eine viel größere Bedeutung.

4) 3. Auflage, Benziger, Einsiedeln 1950; 1. Teil.

Die Schönheit der Tiere
Ausdruck im weiteren Sinn

Auch bei Tieren finden wir ein Zusammenwirken von Sinnenschönheit und ausgedrückter metaphysischer Schönheit. Natürlich ist der Ausdruck bei ihnen in einem weiteren Sinn verstanden als beim Menschen, besonders bei seinem Gesicht.

Spielt nicht bei der Schönheit der höheren Tiere, z. B. eines Pferdes oder eines Deutschen Schäferhundes, auch ein Ausdruck von Eigenschaften dieses Tieres eine Rolle? Gewiß, das Tier ist nicht Träger sittlicher Werte. Es ist keine Person. Aber die verschiedenen Tiere haben einen verschiedenen Charakter. Es hat einen guten Sinn, das Pferd im Gegensatz zu einer Ratte als ein edles Gebilde zu bezeichnen. Daß der Blick eines Hundes Freude oder Trauer ausdrücken kann, ist bekannt. Drückt sich aber der generelle „Charakter" eines Tieres in seinem Äußeren aus? Sicher können wir von einem bestimmten Hund sagen: „Er sieht bissig, bös, angriffslustig aus" und von einem anderen: „Er sieht gutmütig und treuherzig aus." Dann meinen wir Qualitäten eines individuellen Tieres, die sich im Äußeren ausdrücken. Es fragt sich nur, ob der Hund, der so aussieht, auch wirklich so ist. Der Ausdruck und die wirkliche Eigenart des Tieres klaffen oft auseinander.

Es gilt zu sehen, daß die Schönheit eines Tieres in weitem Maß von seinem Ausdruck unabhängig ist. Die Schönheit eines gut gebauten Pferdes, eines Zebras, eines Deutschen Schäferhundes oder Neufundländers, eines Schafes, eines Hirsches usw. ist primär eine in den Formen, Farben u. a., z. B. dem Fell des Tieres, fundierte Sinnenschönheit – sie sehen vor allem schön aus.

Daneben gibt es ausgesprochen häßliche Tiere wie die Kröte oder das Nilpferd, deren Formen eine Häßlichkeit direkt fundieren. Ein Octopus (Tintenfisch) hat eine höllische Häßlichkeit; ein Löwe, besonders der männliche Löwe, ist ausgesprochen schön; ebenso der Tiger, der schwarze Panther; die Hyäne hingegen häßlich.

Der Ausdruck von irgendwie gefühlten Vorgängen in einem höheren Tier ist meist nicht primär ein Träger von Schönheit. Der Blick des Hundes rührt uns mehr wegen seiner Treue, seiner Trauer oder Freude, seiner Anhänglichkeit als durch die Schönheit dieser ausgedrückten Werte. Wenn wir von einem Hund oder Pferd sagen: „Wie schön ist dieses Tier", zielen wir zunächst nicht auf den Ausdruck eines bestimmten Vorganges in diesen Tieren. Der schon mehr analoge Typus von Ausdruck – der „Charakter" – ist als Ausdruck eines individuellen Hundes, einer Katze oder eines Pferdes nicht so leicht zu

erkennen. Der generelle „Charakter" eines Tieres ist allerdings ein wichtiger Faktor. Die Grazie, Eleganz der Bewegungen der Katze sind nicht ein Ausdruck im echten Sinne; ihr äußeres Benehmen ist vielmehr ein wesentlicher Bestandteil ihres „Charakters". Diese Qualitäten befinden sich selbst in der Ebene des Sichtbaren. Ebenso gehören die Süßigkeit und Schönheit der Stimme der Nachtigall nicht einer Wirklichkeit an, die hinter der Ebene des Hörbaren liegt und sich in dieser nur manifestiert, sondern dieser selbst. Wie groß die Rolle des Ausdrucks im weiteren Sinn auch sein mag – die Welt des Schönen, die uns in der Tierwelt gegeben ist, und ebenso die Häßlichkeit sind direkt im Sichtbaren fundiert; sie sind durch Formen, Farben, Proportionen geheimnisvoll bedingt.

Obwohl also die Sinnenschönheit bei den Tieren eine viel selbständigere Rolle spielt als im menschlichen Gesicht, gibt es auch in der Schönheit und Poesie der Tierwelt ein Zusammenwirken beider Arten von Schönheit, der des Ausdrucks im weiteren Sinn und der direkt durch gewisse Formen, Farben, Proportionen usw. bedingten Schönheit.

6. Kapitel

Das Rätsel der geistigen Schönheit im Reich des Sichtbaren und Hörbaren

„Innerhalb der Rangordnung, die das Universum durchzieht, bildet die sublime Schönheit sichtbarer Gegenstände und der Musik eine überraschende, rätselhafte Ausnahme. Die hohe geistige Schönheit, die das Kolosseum, die Landschaft der Toskana oder das *g-Moll-Quintett* von Mozart ausstrahlen, ragt in ihrer Qualität weit über die ontologische Würde der Sphäre sinnhafter Gegenstände als solcher hinaus und stellt uns vor ein Rätsel."[1]

Die zwei verschiedenen, am Sichtbaren und Hörbaren haftenden Schönheitsarten

„Man ist diesem Problem oft ausgewichen, indem man entweder die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren in ihrer Qualität als eine niedrigere Form der höheren Schönheit geistiger Gehalte entgegenstellte, oder man glaubte, die Wurzel dieser Schönheit in etwas rein Geistigem zu finden, das nur gedanklich mit dem Sichtbaren und Hörbaren verbunden sei. Aber die Wirklichkeit widersteht diesen Versuchen. Es ist kein Zweifel, daß etwa ein Berg an einer Meeresbucht von erhabener geistiger Schönheit sein kann und diese Schönheit nicht irgendeiner ‚Idee' anhaftet, die durch den Berg nur ‚vertreten' wäre oder für deren Vorstellung er eine Anregung böte, sondern daß sie unmittelbar, vor allen sich daran anknüpfenden Gedanken, an dem Berg haftet."[1]

Damit berühren wir ein Zentralproblem der ganzen Ästhetik: das Mysterium, das dem Sichtbaren und Hörbaren anvertraut ist, nämlich, nicht nur Träger der Sinnenschönheit, sondern einer sublimen geistigen Schönheit sein zu können. Diese geistige Schönheit reicht weit

1) ‚Zum Problem des Sichtbaren und Hörbaren' in: *Die Menschheit am Scheideweg*, S. 409.

über den ontologischen Rang und Wert des Gegenstandes hinaus, dem sie anhaftet. Sie reicht auch über die qualitativen Werte hinaus, die dieser Gegenstand als solcher besitzt. Um diesem Problem gerecht zu werden, müssen wir uns klarmachen, daß am Sichtbaren und Hörbaren zwei ganz verschiedene Typen von Schönheit haften, die beide den Namen „Schönheit" voll, nicht etwa nur in einem analogen Sinn, verdienen. Die eine, primitivere, bezeichneten wir als Sinnenschönheit oder Schönheit erster Potenz; die andere, hohe geistige, als Schönheit zweiter Potenz.

Sprechen wir von der Schönheit eines Ornamentes oder einer Farbe oder von dem Wohlklang der Flöte, so zielen wir in Wirklichkeit auf etwas ganz anderes ab, als wenn wir die Schönheit des Kolosseums in Rom, der Landschaft der Toskana oder Mozarts *g-Moll-Quintett* rühmen. Es ist von großer Wichtigkeit, zu erkennen, daß Sichtbares und Hörbares Träger zweier qualitativ ganz verschiedener Typen von Schönheit sein kann. Die Sinnenschönheit und die sublime geistige Schönheit in Natur und Kunst setzen beide die Sinne – Auge und Ohr – voraus und sind beide, im Unterschied zur metaphysischen Schönheit, nicht der Glanz und Duft anderer Werte, sondern erscheinen direkt am Sichtbaren und Hörbaren. Sie sind von sichtbaren und hörbaren Faktoren in ihrem Erscheinen bedingt. Die Sinnenschönheit, so bedeutsam sie ist, so groß das Geschenk Gottes ist, das auch sie darstellt, hat doch nicht das spezifisch Geistige, das die Schönheit des Golfes von Neapel oder des Blickes vom Kapitol auf die Campagna und die Sabinerberge oder die Schönheit von San Marco in Venedig oder des *Quartetts op. 59 Nr. 1* von Beethoven oder des *Quintetts op. 163* von Schubert besitzt. Während der Unterschied zwischen der metaphysischen Schönheit und der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren immer gesehen wurde, z. B. bei Platon und Plotin, wurde der Schnitt innerhalb der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren nicht gesehen.[2]

2) Kant unterscheidet im 1. Teil: „Kritik der ästhetischen Urteilskraft", 1. Abschnitt, 2. Buch: ‚Analytik des Erhabenen' seiner *Kritik der Urteilskraft* zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Das Erhabene ist für ihn etwas viel Höheres, Sublimeres als die Schönheit. Aber daß er mit Schönheit das meint, was wir Sinnenschönheit nennen, und mit Erhabenem das, was wir als spezifisch geistige Schönheit bezeichnen, ist unwahrscheinlich. Gewiß ist das Erhabene bei ihm das viel Geistigere und die Schönheit ist ganz als Sinnenschönheit gesehen. Offenbar zielt er mit seiner Unterscheidung auf zwei ganz verschiedene Qualitäten ab. Er leugnet zwar nicht, daß etwas Sichtbares erhaben sein kann, was aus seinem berühmten Wort hervorgeht, daß es nichts Erhabeneres gibt als den Sternenhimmel über uns und das Sittengesetz in uns (vgl. *Kritik der praktischen Vernunft*, Beschluß des

Entweder folgerte man aus der Tatsache, daß die Sinne, Auge und Ohr, für alle Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren vorausgesetzt sind, es sei unmöglich, daß Sichtbares und Hörbares je eine geistige Schönheit wie z. B. die der Tugenden oder der Wahrheit besitzen könne. Alle Schönheit an Sichtbarem und Hörbarem wurde als ungeistig betrachtet bzw. mit dem, was wir Sinnenschönheit nennen, gleichgesetzt. Oder man versuchte, um die Geistigkeit der höheren Schönheit in Natur und Kunst zu retten, zu zeigen, daß sie in Wahrheit gar nicht an Sichtbarem und Hörbarem hafte, sondern nur gedanklich mit ihm verbunden sei. Dies war nichts als ein Versuch, dem Problem auszuweichen. Die geistige Schönheit, die an Sichtbarem und Hörbarem erscheinen kann, ist eine unleugbare Tatsache. Sie ist unmittelbar mit dem Sichtbaren und Hörbaren verbunden, und zwar als anschauliche Gegebenheit und nicht nur durch gedankliche Zusammenhänge mit anderen geistigen Entitäten.

Falsche Erklärungsversuche der geistigen Schönheit am Sichtbaren und Hörbaren

Wir werden noch ausführlicher auf den Unterschied der bloßen Sinnenschönheit und der geistigen Schönheit eingehen. Hier muß es genügen, darauf hinzuweisen, daß bei der Schönheit einer Farbe oder eines Klanges, wie der der Geige oder Flöte, oder der Schönheit eines Ornamentes das Problem nicht besteht, das bei der spezifisch geistigen verklärten Schönheit einer Landschaft wie der Umgebung von Florenz oder von Siena vorliegt oder bei der Schönheit des *Harfenquartetts* von Beethoven oder des *Air* von Bach.

Die primitivste Form, dieses Problem wegzudiskutieren, ist die Zuflucht zur Assoziation, zu diesem „Mädchen für alles", auf die etwas zurückzuführen einer der beliebtesten, aber auch billigsten und mediokresten Erklärungsversuche ist. Die Schönheit, die uns bei der Landschaft ergreift, ist – so sagt man – nur durch Assoziation mit ihr verbunden, sei es, daß sie uns an erfreuliche Erlebnisse erinnert, sei es, daß sie Assoziationen mit Ideen auslöst, die uns beeindrucken. Dasselbe wird erst recht bei der Musik versucht. Diese Erklärung ist jedoch

2. Teiles, und: *Kritik der Urteilskraft*, 1. Teil, 1. Abschnitt, 2. Buch, ‚Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile'). Aber trotzdem fehlt in seiner Fassung des Schönen und Erhabenen ein Anhaltspunkt, diesen Unterschied mit dem von Sinnenschönheit und der spezifisch geistigen Schönheit gleichzusetzen.

so unmöglich und an den Haaren herbeigezogen, daß wir besonders nach unseren Ausführungen über die Objektivität der Werte und nach dem Aufweis, daß die Schönheit ein Wert ist, nicht auf sie einzugehen brauchen. Es sind im Grunde nur leere Worte, wie wir schon im ersten Kapitel sahen.

Viel ernster zu nehmen sind die Versuche, die Geistigkeit dieser sublimen Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem aus tieferen intellektuellen Verbindungen des Sichtbaren und Hörbaren mit etwas Geistigem zu erklären. So sagte mir einmal ein Theologe: „Wenn uns die Schönheit eines Gebirges tief ergreift, bewegt uns im Grunde nicht das, was wir sehen, sondern der Gedanke an Gottes Schöpferkraft. Dieses höchst geistige *datum* ergreift uns begreiflicherweise tief. Wir erfassen dann eine letzte" – in unserer Terminologie metaphysische – „Schönheit: die der unbegrenzten Schöpferkraft Gottes, für die das Gebirge nur ein Zeichen, ein Symbol ist. Es ist darum nicht erstaunlich, daß uns etwas Sichtbares zu dem Genuß einer solch geistigen Schönheit führt – es ist ja nur ein Symbol für etwas unendlich Höheres. Wir werden durch das sichtbare *datum* an Gottes Schöpferkraft erinnert."

Diesem Versuch, dem Problem auszuweichen, das sich aus der geistigen Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren ergibt, wollen wir zunächst eine Untersuchung der Grundarten möglicher Verbindungen von sinnlich erfaßbaren Daten mit geistigen Gehalten entgegenstellen. Diese wird uns klar zeigen, wie unmöglich alle Versuche einer Umgehung des Problems der geistigen Schönheit von sichtbaren und hörbaren Dingen sind. Dann werden wir auf die Stufen der Schönheit eingehen, von der Sinnenschönheit bis zu der geistigen Schönheit, die dem Sichtbaren und Hörbaren anhaften kann, um so die Bahn freizumachen für das Verständnis des großen Mysteriums, das in der geistigen Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem enthalten ist.

7. Kapitel

Die verschiedenartigen Verbindungen des Sichtbaren und Hörbaren mit geistigen Gehalten

Zeichen und Bedeutung

Es gibt viele Arten der Verbindung von Sichtbarem und Hörbarem mit geistigen Gehalten. Die erste, wir könnten sagen äußerlichste, ist dann gegeben, wenn irgendein sichtbares oder hörbares *datum* ein Zeichen für eine nicht materielle Wirklichkeit ist. Eine Farbe, ein Ton kann ein Zeichen für einen Sachverhalt sein, der selbst nicht sichtbarer Natur ist. Rotes Licht ist ein Zeichen dafür, daß es dem Autofahrer nicht erlaubt ist weiterzufahren, grünes Licht hingegen für freie Fahrt.

Dieses Zeichen ist konventioneller Natur. Man muß wissen, daß die rote Farbe als Zeichen für Halt gewählt worden ist, die grüne für freie Bahn, d. h. für Verbot bzw. Erlaubnis der Weiterfahrt. Man hätte die Zeichen auch umgekehrt wählen können.[1]

Wir sehen hier von allen Zeichen ab, die keine Form der Verbindung von sichtbaren und hörbaren Dingen mit geistigen Wirklichkeiten darstellen, sondern nur Anzeichen für das Vorhandensein anderer Vorgänge materieller Natur sind; denn unser Problem ist die Frage: „Wie ist es möglich, daß Sichtbares und Hörbares Träger einer hohen geistigen Schönheit sein können?" Wir wollen darum kurz alle möglichen Verbindungen des Sichtbaren und Hörbaren mit geistigen Gehalten analysieren, um die Verbindung der geistigen Schönheit mit sichtbaren Dingen in Natur und bildender Kunst sowie mit Tongebilden in der Musik klar von jeder anderen möglichen abzugrenzen.

---

1) „... denn das Zeichen ist nur für den da, der weiß, daß es ein Zeichen ist, und im strengsten Sinne nur für den, der weiß, was es bedeutet; für jeden andern ist das Zeichen nur das, was es unmittelbar ist." S. Kierkegaard, *Einübung im Christentum*, hrsg. von W. Rest; Hegner, Köln und Olten 1951; 2. Teil, ‚Die Denkbestimmungen des wesentlichen Ärgernisses', 1. Der Gott-Mensch ist ein „Zeichen", S. 180.

Der Terminus Zeichen wird für Beziehungen ganz verschiedener Art angewandt: erstens für alles, was uns berechtigt, von einer Sache auf eine andere zu schließen. Wir sagen: „Der Weg ist naß. Das ist ein Zeichen, daß es geregnet hat." Es ist ein Anzeichen, daß ein Mensch vorbeigegangen ist, wenn wir Fußspuren sehen. In diesen Fällen ist die Zeichenbeziehung ausschließlich in einer Kausalbeziehung fundiert, bzw. sie ist nichts anderes als die eines Erkenntnisgrundes. Die Nässe ist eine Garantie für meine Feststellung, daß es geregnet hat, und das Vorhandensein der Fußspuren, daß ein Mensch vorüberging. Es liegt kein Übergang von etwas Sichtbarem zu etwas Geistigem vor. Der Sachverhalt des Naßseins und der, daß es geregnet hat, die Fußspuren und der Sachverhalt, daß ein Mensch vorüberging, gehören derselben Seinssphäre an. Jedenfalls ist der jeweils letzte Sachverhalt keine geistige Wirklichkeit.

Etwas Sichtbares oder Hörbares kann mich berechtigen, auf das Vorhandensein eines Geistigen zu schließen. Ich vernehme z. B. im Nebenzimmer die mir bekannten Stimmen meiner Nachbarn, die sich erregt anschreien. Dies ist ein Anzeichen, daß ein Streit zwischen ihnen statthat, daß sie aufgeregt, geärgert usw. sind. Obwohl ich aus dem Gehörten auf etwas Geistiges schließe, bleibt es doch bloß ein Anzeichen. Mit anderen Worten: ein Sachverhalt berechtigt mich, auf einen anderen zu schließen. Diese Form der Verbindung des Erkenntnisgrundes setzt eine ontologische Kausalbeziehung voraus, bei der die Folge eine Garantie für die Ursache ist. Und darauf kommt es uns an.

Zweitens hat man oft die Beziehung zwischen dem Wort und dem gemeinten Gegenstand, auf den es abzielt, als Zeichen betrachtet. Bei vielen Positivisten wird die Bedeutungsbeziehung sogar auf eine bloße Assoziation reduziert oder bestenfalls auf ein reines Anzeichen. In der scholastischen Philosophie ist die „Bedeutung" nur als eine Unterabteilung des Genus „Zeichen" gefaßt, wird aber nicht mit dem „Anzeichen" identifiziert.

Wie Husserl schon in seinen *Logischen Untersuchungen*[2], Pfänder in seiner *Logik*[3] und Reinach in verschiedenen Aufsätzen[4] herausarbeiteten, ist aber in Wirklichkeit die Beziehung des Wortes zum gemeinten Gegenstand keine Unterabteilung des Genus Zeichen, sondern etwas völlig anderes. Wir weisen schon am Anfang dieses Kapitels auf diese spezifisch geistige und intellektuelle Beziehung des Bedeutens hin, weil dieses oft mit der Beziehung des Zeichens verwechselt wird. Eine gründliche Analyse der Bedeutung gehört in die Logik oder in die Erkenntnistheorie und nicht in die Ästhetik. Hier sei also nur kurz darauf hingewiesen. Wenn wir im zweiten Teil von den Medien der Literatur sprechen, werden wir viel breiter darauf eingehen, allerdings unter einem anderen Gesichtspunkt.

Diese Beziehung der Bedeutung aktualisiert sich vor allem in Akten der Person: erstens in dem Meinen, dem sinnvollen Abzielen durch ein Wort und seine Bedeutung auf einen Gegenstand; zweitens durch das Verstehen des nur gesagten oder von uns gelesenen Wortes. Wenn man diese Akte genau analysiert, tritt das einzigartige Wesen des Bedeutens klar hervor. Diese sinnvolle Verbindung des Wortes und des mit ihm gemeinten Gegenstandes spielt natürlich in dem Behaupten eines Satzes eine entscheidende Rolle.

Wir müssen dabei zweierlei unterscheiden: erstens die Beziehung des Wortes zum gemeinten Gegenstand und zweitens die Beziehung des lautlichen Gebildes, das wir Wort nennen, zu seiner Bedeutung bzw. zu der begrifflichen Entität, durch die wir auf das Objekt abzielen.

Begriffe sind Bedeutungseinheiten und müssen von dem realen Gegenstand, auf den wir beim Sprechen abzielen, unterschieden werden. Ihre Form der „Existenz" ist nicht nur von der der realen Gegenstände radikal verschieden, sondern auch von allen idealen Entitäten, wie Wesenheiten. Sie gehören in die eigene Welt, in der sich auch die verschiedenen Typen von Sätzen finden. Wie sich der Satz vom gemeinten Sachverhalt unterscheidet, von dem er handelt, so der Begriff von dem Objekt, auf das er meinend abzielt. Begriffe sind an sich „Medien", durch die unser Geist auf das Seiende sinnvoll abzielt. Darum ist die Beziehung des lautlichen Gebildes, das wir Wort nennen, zu dem Begriff eine andere als die des Begriffes zu dem Gegenstand, auf den das Wort abzielt.

Natürlich machen wir auch aus dem Begriff, wenn wir sein Wesen erforschen, ein Objekt, auf das wir wiederum durch andere Begriffe meinend abzielen. Aber diese Möglichkeit hebt den prinzipiellen Charakter des Begriffes als Medium nicht auf. Die Heimat der Begriffe liegt nicht im Erkennen im strengen Sinn, sondern im Behaupten des Erkannten, im Mitteilen desselben, in jedem meinenden Abzielen, im Verstehen des Gesagten oder Gelesenen.

Wir wollen vor allem zeigen, daß das Bedeuten keine Unterabteilung des Zeichenseins ist, sondern über die bloße Zeichenbeziehung

2) 2. Band, 1. Teil, M. Niemeyer, 1. Auflage Halle 1901.

3) M. Niemeyer, 3., unveränderte Auflage, Tübingen 1963, II. Abschnitt, I. Kapitel.

4) ‚Zur Theorie des negativen Urteils' in: *Münchner Philosophische Abhandlungen*, J. A. Barth, Leipzig 1911, S. 196–254, und: *Was ist Phänomenologie?*, Kösel, München 1951.

weit hinausgeht und etwas viel Sinnvolleres, Sinnreicheres, Differenzierteres darstellt als die Zeichenbeziehung.

Die Verbindung des lautlichen Wortes mit seiner Bedeutung, d. h. mit dem Begriff, ist immer eine Verbindung von etwas Sinnenhaftem und etwas Geistigem, selbst wenn es sich um den Begriff von etwas Materiellem, Körperlichem handelt; denn die Bedeutungseinheit, der Begriff, ist niemals materieller Natur. So viel über das Wesen der Bedeutung.

Innerhalb der Zeichen unterschieden wir konventionelle Zeichen von natürlichen Anzeichen. Diesen liegt eine uns bekannte Kausalbeziehung zugrunde; ihr Zeichencharakter steht einem Erkenntnisgrund nahe und hebt sich scharf von der zugrundeliegenden kausalen Beziehung ab. Bei der Bedeutungsbeziehung können wir den Unterschied von konventionell und natürlich vorgegeben nicht machen. Die in jeder Sprache verschiedene Wahl eines Wortes für einen Gegenstand ist niemals vorgegeben, vorgefunden wie der Erkenntnisgrund. Andererseits ist die Bedeutung eines Wortes nicht das Resultat einer Konvention, einer konventionellen Auswahl. Es gibt zwar *termini technici* (Fachausdrücke) als Resultate einer in einem Lande oder in vielen Ländern vorgenommenen Definition. Z. B. sind die Grade für die Temperatur nach den Männern benannt, die sie einführten (Celsius, Fahrenheit, Réaumur). Nicht nur der Terminus (quasi ein Name) ist verschieden, sondern auch die der Messung zugrundeliegende Maßeinheit. Es liegt also, und das ist für uns das Wichtige, eine analoge Konventionalität vor wie bei den konventionellen Zeichen.

Doch das eigentliche natürliche Wort ist im Unterschied zu dem *terminus technicus* etwas organisch Gewachsenes. Die Tatsache, warum man ein Wort wie *Liebe* oder *amour* für dieses Urphänomen gewählt hat, ein Problem, das sich in jeder Sprache neu stellt, ist ungemein geheimnisvoll und undurchsichtig. Höchstens bei onomatopoetischen Worten kann die „Wahl" dieses lautlichen Gebildes für den Begriff eines Gegenstandes „begründet" werden. Im allgemeinen liegt eben keine Wahl vor. Warum ein Wort in der betreffenden Sprache gerade diese bestimmte Bedeutung hat, ist darum undurchsichtig. Sicher ist nur, daß sich die Zuordnung eines lautlichen Gebildes zu einem Begriff, zu seiner Bedeutung, organisch einstellt und nicht das Resultat einer bewußten Konvention ist.

Dies sei nur nebenbei bemerkt. Denn die Bedeutungsbeziehung als solche, die sich eindeutig von dem bloßen Zeichen oder Anzeichen unterscheidet, liegt natürlich bei den onomatopoetischen Worten wie

bei den *termini technici* vor. In all diesen Fällen ist ein Niederschlag des Meinensaktes zu finden.

Wir brauchen wohl kaum im einzelnen nachzuweisen, daß die Verbindung von geistiger Schönheit mit sichtbaren und hörbaren Gebilden nicht dieselbe ist wie die des Wortes als eines lautlichen Gebildes, das aus Vokalen und Konsonanten besteht, zu seiner Bedeutung, zu dem Begriff, durch den wir auf ein Objekt meinend abzielen. Es liegt auf der Hand, daß die erhabene Schönheit des Golfes von Spezia nicht seine „Bedeutung" ist. Eine solche Konstruktion wäre offenbar Unsinn.

Wir wollen uns daher anderen Beziehungen von Sichtbarem und Hörbarem zu geistigen Gehalten zuwenden, bei denen der Versuch, die sublime geistige Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren auf diese Beziehungen zurückzuführen, zwar falsch, aber nicht von vornherein unsinnig ist wie bei der Reduktion derselben auf die von Wort und Bedeutung.

Wir begegnen vor allem der Beziehung des Symbols zum Symbolisierten.

Das Symbol im klassischen und im Freudschen Sinn

Der Ausdruck Symbol wird oft für ganz verschiedene Dinge gebraucht. Wir wollen uns auf die klassische Symbolbeziehung beschränken, die bei religiösen Symbolen oder solchen in der öffentlichen Sphäre von Staat und Nation besteht.

Ein sichtbares Ding vertritt eine geistige Wirklichkeit, sei es eine Person, ein Amt oder eine Gemeinschaft. So ist die Flagge ein Symbol für eine Nation, die Krone eines für die königliche Würde, der Fisch ein Symbol für Christus.

Ein erstes wesentliches Merkmal dieser Beziehung ist, daß eine Verbindung vorliegt, die ausdrücklich statuiert werden muß. Man muß über sie unterrichtet sein, um sie zu kennen bzw. von ihr zu wissen; sie kann keineswegs aus der Betrachtung des Symbols erkannt werden. Es besteht keine objektive ontologische Beziehung, sondern eine von der maßgebenden Autorität festgelegte. Diesen Zug teilt das Symbol aber auch mit den konventionellen Zeichen.

Der Unterschied von Symbol und Anzeichen tritt deutlich in dem zweiten Merkmal des Symbols hervor, nämlich der Vertretung. Das Anzeichen zeigt uns das Vorhandensein einer anderen Sache an. Das Symbol, z. B. die Osterkerze, die Christus symbolisiert, ist dagegen

keinerlei Anzeichen für die Gegenwart Christi, sondern sie vertritt Christus. Man behandelt sie gleichsam so, als wäre sie Christus, und zwar der auferstandene Christus. Das echte Symbol hat eine „ambassadoriale" Funktion. Wie der Botschafter das Staatsoberhaupt oder die Nation vertritt, so daß durch eine Beleidigung des Botschafters der Staat oder die Nation beleidigt wird, so vertritt das Symbol das Symbolisierte. Man behandelt das Symbol mit dem Respekt, den das Symbolisierte fordert. Das Symbol steht für das Symbolisierte.

Drittens gehört zu einem echten Symbol, daß das Symbolisierte viel höher steht, eine viel höhere Würde besitzt als das Symbol. Das Symbolisierte ist in seiner Würde unvergleichbar mit dem, was als Symbol fungiert. Es besteht eine Beziehung, die nicht an die Erkenntnis, auch nicht an ein „Aufmerksam-Machen" appelliert, sondern die von uns eine bestimmte Antwort fordert. Einerseits wissen wir deutlich, daß das Symbol in keiner Weise das Symbolisierte ist, daß beide durch eine Welt voneinander unterschieden sind. Andererseits behandeln wir das Symbol, als wäre es das Symbolisierte. In unserem Verhalten zum Symbol prägt sich unser Verhältnis zum Symbolisierten aus.

Der Gegenstand, der als Symbol fungiert, erhält durch diese Funktion eine Qualität, die er als solcher, unabhängig von ihr, in keiner Weise besitzt, eine Würde, die hoch über den ontologischen und qualitativen Rang hinausgeht, der ihm an sich zukommt. Aber er erhält diese Würde nicht als etwas, was ihm durch seine Symbolfunktion nun selbst anhaftete, die er behielte, wenn er nicht mehr als Symbol fungiert. Nein, er besitzt sie nur in seiner Funktion als Symbol.

Offenbar hat das Symbol in diesem klassischen Sinn nichts mit dem Symbol zu tun, das in der Freudschen Psychoanalyse eine prominente Rolle spielt. Bei Freud symbolisiert eine Sache etwas anderes, nicht weil sie bewußt von einer maßgebenden Autorität als Symbol dafür statuiert wurde, sondern unterbewußt. Man tut etwas, meint aber unterbewußt etwas anderes. Dieses Symbol ist eine typische Frucht der Verdrängung. Das, worauf man eigentlich hinaus will, was die Antwort, das Verhalten motiviert, ist durch etwas anderes verdeckt. Dieses andere behandelt man nun, als wäre es das Verdrängte. Nach Freuds Theorie sind viele Dinge, die an sich nichts mit der sexuellen Sphäre zu tun haben, Symbole für etwas Sexuelles. Zwar liegt, wie bei echten Symbolen, eine formale Vertretung vor, aber sie hat den Charakter einer Verdeckung. Ihr Charakteristikum ist gerade, daß man sich dieser Vertretung nicht bewußt ist. Man täuscht sich eben, indem man etwas für ein anderes ausgibt, indem man so tut, als meine man das Symbol, während man in Wirklichkeit unterbewußt das Symbolisierte meint, das einen objektiv motiviert und auf das man hinaus will, ohne es sich einzugestehen; denn man hat es ja verdrängt. Das Verhältnis von Symbol und Symbolisiertem ist bei Freud gerade das Gegenteil einer bewußten ausdrücklichen Beziehung. Damit fallen auch alle anderen Merkmale des klassischen Symbols weg: die offizielle Statuierung der Symbolbeziehung durch eine maßgebende Autorität und die bewußte Konzentrierung des Symbols auf das Symbolisierte.

Viel wichtiger für unseren Zusammenhang als die Abgrenzung der klassischen Symbolbeziehung von dem Freudschen Terminus Symbol ist der Unterschied zwischen dem Symbol und einer anderen fundamentalen Beziehung von sichtbaren, körperlichen Gebilden mit geistigen Gebilden: der Analogie.

Die qualitative Analogie und ihre Stufen

Mit Analogie meinen wir hier die qualitative Analogie, also weder die bloße *analogia proportionis* (die verhältnisgleiche Analogie) noch die *analogia attributionis* (die übertragene Analogie). Das Universum ist mit solchen qualitativen Analogien durchsetzt. Da ist z. B. die Beziehung des Lichtes zur Wahrheit oder des Dunkels zum Irrtum, die Analogie des „Oben" und „Unten" oder die des „Hoch" und „Niedrig" zu der hierarchischen Rangordnung der Güter und Werte. Wir sind ständig gezwungen, von diesen Analogien Gebrauch zu machen, wenn wir im Hinweis auf geistige Entitäten und ihre Eigenart Worte gebrauchen, deren primäre Bedeutung sich auf Gehalte der uns umgebenden physischen Außenwelt, auf Sichtbares und Hörbares und auf alle Sinnesdaten bezieht. Die qualitative Analogie, diese Entsprechensbeziehung zwischen Gehalten, die sich radikal unterscheiden und völlig verschiedenen Seinssphären angehören, ist eine ganz zentrale und hochbedeutsame Beziehung. Sie ist im Unterschied zu der Anzeichens-, Bedeutungs- und Symbolbeziehung eine intuitiv gegebene Beziehung, die unabhängig von aller Statuierung und Konvention objektiv besteht und im Wesen der Dinge fundiert ist. Sie offenbart sich unserem Geist, sobald wir mit dem Wesen beider Dinge bekannt werden: Haben wir verstanden, was Wahrheit ist, so erfassen wir auch die Analogie von Licht und Wahrheit.

Für diese qualitative Analogie spielt die Feststellung der Naturwissenschaft, daß es unabhängig vom Menschen im Weltraum kein „Oben" und „Unten" gibt, keine Rolle. Die Phänomene des physischen

Oben und Unten sind für unsere unmittelbare Erfahrung Urgegebenheiten, bedingt durch unsere aufrechte Gestalt. Diese unmittelbare Gegebenheit ist die Grundlage für die qualitative Analogie zu der geistigen Welt. Wenn wir darum sagten, die qualitative Analogiebeziehung ist im Wesen der beiden Gehalte begründet, zwischen denen diese Analogie besteht, so ist dies kein Widerspruch zu den auf die menschliche Erfahrung, auf den humanen Aspekt der Außenwelt beschränkten relativen Begriffen „oben" und „unten". Die Analogie besteht zwischen diesem Urdatum innerhalb des humanen Aspektes und der metaphysischen Realität.

Diese Entsprechung der qualitativen Analogie ist ebenso verschieden von der Zugehörigkeit zu einem Genus wie die der *analogia proportionis*, die vorliegt, wenn wir z. B. vom Fuß eines Berges sprechen. Wir meinen nicht, daß es zwei Spezies von Füßen gibt: die eine, mit der wir den Fuß eines Menschen oder eines Tieres, die andere, mit der wir den Fuß eines Berges bezeichnen, die beide Unterabteilungen des Genus Fuß wären. Keineswegs! Die Füße des Menschen und der Fuß des Berges sind nicht durch eine *differentia specifica* (ein artbildendes Merkmal) unterschiedene Unterabteilungen des Genus Fuß wie die Füße der Menschen und Tiere. Der Fuß des Berges ist kein wirklicher Fuß. Wir haben damit nur die in einer beschränkten Hinsicht analoge Funktion eines Teiles des Berges für den Berg zu der Funktion der wirklichen Füße für einen Leib im Auge. Analogie ist eine einzigartige Form von Ähnlichkeit, die jedoch von jeder Zugehörigkeit zu ein und demselben Genus ganz verschieden ist.

Dasselbe gilt für die tiefere, viel bedeutsamere und intimere qualitative Analogie, von der wir handeln. Wenn wir zum Beispiel von der Glut einer Liebe sprechen, haben wir etwas im Auge, zu dem die Glut eines Feuers, im Gegensatz zu einem schwachen Flackern, eine qualitative Analogie besitzt. Aber nichts wäre unsinniger, als zu glauben, es gäbe ein Genus Glut, das in die beiden Species: physische Glut und geistige Glut, zerfiele.

Wir werden auf diese qualitative Analogie noch ausführlich im zweiten Teil zurückkommen bei den künstlerischen Mitteln der Literatur, denn diese qualitative Analogie spielt eine große Rolle in der Poesie, sogar in dem Phänomen des Poetischen als solchen.

Hier führen wir die qualitative Analogie nur an als eine der verschiedenen möglichen Beziehungen von Sichtbarem und Hörbarem – auch von allen Sinnesdaten und physischen Vorgängen – zu geistigen Wirklichkeiten, die sich deutlich von Anzeichen, Bedeutung und Symbol unterscheiden. Man darf sich über die Eigenart dieser hochbedeutsamen Beziehung der qualitativen Analogie und ihre Verschiedenheit von dem Symbol nicht dadurch täuschen lassen, daß gewisse Symbole an eine qualitative Analogie anknüpfen. So ist bei der Osterkerze außer der statuierten symbolischen Beziehung zu Christus auch die qualitative Analogie von Licht und Wahrheit zu finden: Das Licht bildet eine qualitative Analogie zu Christus, der *die* Wahrheit ist und der von sich sagt: „*Ego sum lux mundi*" („Ich bin das Licht der Welt" Jo 8, 12). So spricht die Kirche in der Osterliturgie von dem *lumen Christi*. In einer weiteren qualitativen Analogie spiegelt die brennende Kerze im Gegensatz zur ausgelöschten die Auferstehung des Lebens, den Auferstandenen wider.

In vielen Fällen werden qualitative Analogien für das Symbol gewählt und benutzt. Doch ändert das nichts daran, daß die Symbolverbindung von der qualitativen Analogie ganz verschieden ist. Man wählt etwas, was eine qualitative Analogie besitzt, als Symbol und bringt es dadurch zu dem Symbolisierten, mit dem es vorher nur durch eine qualitative Analogie verknüpft war, in eine ganz neue, andersartige Verbindung. Die qualitative Analogie mag ein motivierender Faktor in der Wahl dieses Gegenstandes als Symbol gewesen sein. Dies trifft wahrscheinlich sehr oft zu. Um jedoch die Beziehung von Symbol und Symbolisiertem herzustellen, muß man nicht einen Gegenstand wählen, der sich auf eine qualitative Analogie zu dem Symbolisierten stützt. Das Symbol des Fisches für Christus besitzt keinerlei qualitative Analogie, sondern man benützte gerade die ganz abstrakte akzidentelle Tatsache, daß die Anfangsbuchstaben von *Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ* (Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser) das Wort *ἰχθύς* (Fisch) bilden, um das Symbolisierte den Augen der Nichteingeweihten zu verbergen. Ebenso braucht die Wahl gewisser Farben für die Flagge eines Landes keineswegs durch eine qualitative Analogie bedingt sein, ja dies wird sehr selten zutreffen.

Auf keinen Fall darf uns die Tatsache, daß etwas eine qualitative Analogie zu etwas anderem besitzt und darum als Symbol gewählt wird, veranlassen, die qualitative Analogiebeziehung und die symbolische Beziehung zu verwechseln. Sie bleiben als Beziehungen radikal verschieden, selbst wenn dieselbe Sache durch beide Beziehungen mit einer anderen verbunden ist. Dies muß ausdrücklich betont werden, weil der Ausdruck Symbol oft für eine qualitative Analogie benutzt wird und man das Licht als ein Symbol der Wahrheit bezeichnet.

Auf dem Gebiet der qualitativen Analogie gibt es sehr verschiedene Stufen. Auf einen Hauptunterschied wollen wir hinweisen. Vergleichen wir die oben angeführte Analogie von Licht und Wahrheit mit je-

ner von physischer Kraft in einem großen Wasserfall und geistiger Kraft in einer dominierenden Persönlichkeit. In der Analogie von Licht und Wahrheit ist beim Sehen des Lichtes die Beziehung zur Wahrheit nicht mit gegeben, so daß wir irgendwie an die Wahrheit denken müßten. Wir können die Schönheit des Lichtes genießen, ohne überhaupt an Wahrheit zu denken. Erst wenn wir an Wahrheit und an Licht denken, leuchtet diese qualitative Analogie auf. Es handelt sich nicht nur um radikal verschiedene Seinsgebiete, sondern auch um eine zwar objektiv bestehende, tiefe qualitative Analogie, die aber irgendwann einmal entdeckt werden muß. Sie wird gleich verstanden, sobald jemand von ihr Gebrauch macht; sie ist jedoch nicht mit dem Phänomen des Lichtes mit gegeben. Das Phänomen, auf dem die qualitative Analogie beruht, ist zwar gegeben – aber die objektive Analogie selbst, die Beziehung zur Wahrheit, ist nicht mit gegeben.

Sind wir hingegen von der Kraft eines Wasserfalles beeindruckt, so ist es zwar gewiß nicht notwendig, an die analoge Kraft einer starken Persönlichkeit zu denken, aber die Analogie ist doch viel enger. Trotzdem besteht zwischen der physischen Kraft des Wasserfalls und der Kraft des Willens oder der Persönlichkeit ontologisch keinerlei Verbindung. Die Körperkraft eines Tieres oder eines Menschen kann als ontologisch verwandt mit der des Wasserfalles bezeichnet werden. Hier liegt ein Genus von physischer Kraft vor, dessen eine Unterart die im Wasserfall vorhandene ist; eine andere ist die im Körper von Tieren und Menschen enthaltene. Doch kann davon bei der physischen und geistigen Kraft keine Rede sein. Nie könnte darum in einer Evolution die eine zu der anderen werden. Das ist einer der vielen philosophischen Irrtümer von Teilhard de Chardin, der von der Energie als einem Genus spricht, das sich in physische und geistige Energie spaltet. Er behauptet sogar, die eine Energieart könne zur anderen werden.

Ontologisch besteht keine Brücke von der physischen zur geistigen Kraft. Wohl aber gibt es eine Qualität des Kraftvollen, die in beiden Fällen gegeben ist und eine besondere metaphysische Schönheit besitzt.

Die qualitative Analogie hat hier noch einen anderen Charakter als die von Licht und Wahrheit. Die Qualität des Kraftvollen ist in den ontologisch unüberbrückbar verschiedenen Fällen von Kraft ein Gemeinsames. Dagegen müssen wir tiefer gehen, um die Analogie von Licht und Wahrheit zu entdecken, weil diese keine derartige gemeinsame Qualität besitzen.

Auf der anderen Seite bestehen viele poetische qualitative Analogien, die ein Dichter zu benutzen vermag, so wenn Goethe sagt: „O

Lieb, o Liebe, so golden schön, wie Morgenwolken auf jenen Höhn."[5] Hier ist eine ferne qualitative Analogie getroffen, aber eine, die nicht in der Struktur des Kosmos als ein bleibendes Element vorhanden ist. Sie ist eine illustrative Analogie, die ganz lose und zart ist, zwar etwas Objektives trifft, aber nur wie ein Streiflicht.

Dieser kurze Hinweis auf die verschiedenen Stufen innerhalb der qualitativen Analogie muß uns in diesem Zusammenhang genügen, in dem es vor allem darauf ankommt, die qualitative Analogie von den anderen Verbindungen von Physischem und Geistigem abzugrenzen.

Der Ausdruck
Die Analogieschlußtheorie

Eine ganz neue Beziehung liegt vor, wenn wir von Ausdruck im präzisen Sinn sprechen. Wir meinen mit Ausdruck offenbar nicht dasselbe wie Husserl, der in seinen *Logischen Untersuchungen* die Bedeutung des Wortes mit Ausdruck[6] gleichsetzt. Wir denken an die völlig intuitiv erfaßbare Beziehung, wenn wir von einem Menschen sagen, sein Gesicht drücke Güte, Vornehmheit, Reinheit, Sanftmut aus oder man sehe in seinem Gesicht, wie wütend er sei oder wie sehr er sich freue. Wir haben die einzigartige Beziehung im Auge, die dann vorliegt, wenn sichtbare Daten – entweder die gleichbleibenden Formen eines Gesichtes oder die wechselnde momentane Miene – geistige Eigenschaften oder Vorgänge ausdrücken. Wir sprechen vom Ausdruck der Augen usw. Dies ist eine höchst merkwürdige Tatsache, eine Beziehung, die ein philosophisches θαυμάζειν (Staunen) fordert, eine Verbindung von Geistigem und Sichtbarem oder auch Hörbarem, die allzugern in etwas anderes umgedeutet wird, um diesem geheimnisvollen *datum* auszuweichen.

Die bekanntesten Versuche, um die merkwürdige Tatsache zu „erklären", daß im Gesicht eines Menschen seine Güte und Reinheit ausgedrückt sind oder sein Zorn, seine Freude, sein Schmerz, sind die Analogieschlußtheorie, die besonders in der Scholastik verbreitet war, und die von Theodor Lipps aufgestellte Einfühlungstheorie.

Wie ist es möglich, daß wir beim Anblick der sichtbaren Gesichtszüge eines Menschen von ihm sagen, er sehe sehr aufgeregt, tief trau-

5) *Mailied.*
6) A. a. O., zweiter Band, erster Teil, I. ‚Ausdruck und Bedeutung'.

rig oder strahlend freudig aus? Wir erfahren also auf Grund des Gesichtes etwas darüber, was jetzt in seiner Seele vorgeht: ein psychisches, unter Umständen geistiges Erlebnis. Die Analogieschlußtheorie hat dafür folgende Erklärung: Was wir sehen, sind bestimmte Muskelkontraktionen im Gesicht des anderen. Sie finden auch in unserem Gesicht statt, wenn wir traurig sind, uns freuen oder aufregen. Auch wir machen dann solche Gesichter. Da uns der Zusammenhang dieser Muskelkontraktionen mit den psychischen Zuständen oder Haltungen aus unserem eigenen Leben sehr bekannt ist, schließen wir sofort beim Wahrnehmen derselben im Gesicht eines anderen auf analoge Erlebnisse dieses Menschen. Nach der Analogieschlußtheorie liegt demnach keine besondere oder gar geheimnisvolle Verbindung von Körperlichem und Geistigem vor, sondern ein einfacher Schluß.

Aber diese „Erklärung" ist völlig unhaltbar, sobald man die Sachlage näher untersucht, denn es fehlt das Bindeglied für den Schluß. Was wir erleben, wenn diese Muskelkontraktionen in unserem Gesicht statthaben, unterrichtet uns in keiner Weise darüber, wie wir dabei aussehen. Der Anblick eines Gesichtes, das sich durch Muskelkontraktion verändert, ist ein völlig anderes *datum* als das körperliche Gefühl unserer eigenen Muskelkontraktionen. Wir sind sehr überrascht darüber, was für ein Gesicht wir machen, wenn wir weinen oder lachen, sobald wir es in einer Photographie sehen, die jemand in diesem Moment von uns machte, oder wenn wir uns zufällig in einer solchen Situation im Spiegel erblicken.

Um vom Gesichtsausdruck, der durch bestimmte Muskelkontraktionen bedingt ist, schließen zu können, daß jemand sich ärgert oder befriedigt ist, daß er traurig oder freudig ist, müßte offenbar der Anblick der Muskelkontraktionen in einem fremden Gesicht und das Gefühl dieser Kontraktionen, das ich an mir erlebe, ein und dasselbe *datum* sein. Denn ich wüßte dann aus Erfahrung, daß ich bei diesen Anlässen dieselben Muskelkontraktionen mache. Davon kann aber nicht die Rede sein. Es handelt sich also bei diesem vermeintlichen Analogieschluß um einen Schluß, in dem das Bindeglied fehlt, das uns berechtigt, den Schluß zu vollziehen. Aus A folgt B. Aus B folgt C. Aber B wird in beiden Aussagen in verschiedener Bedeutung gebraucht. Dann können wir offenbar von C nicht auf das Vorhandensein von A schließen.[7]

7) Diesen Schluß nennt man in der Logik *Quaternio terminorum*, weil statt der vermeintlichen drei gleichen Glieder vier Glieder vorliegen, von denen die mittleren zwei nicht gleich sind. D. Hrsg.

Noch vieles andere kann gegen diesen vermeintlichen Analogieschluß angeführt werden. Denken wir z. B. an den furchterregenden Ausdruck eines wütenden Gesichtes und vergleichen wir den Schluß, den wir daraus ziehen, mit dem anderen Schluß, jemand müsse erkältet sein, wenn er ständig hustet und sich die Nase putzt. Das Husten und das Tropfen der Nase sind kein Ausdruck des Erkältetseins, sondern dessen Symptom, und Symptome sind nichts intuitiv Erfaßtes, unmittelbar Gegebenes, sondern typische, einem Schluß zugeordnete Prämissen.

Erstens ist der Ausdruck von Trauer, Freude oder anderen affektiven Stellungnahmen, der im Gesicht eines Menschen erscheint, etwas völlig unmittelbar Gegebenes, intuitiv Erfaßbares und keinerlei Schluß. Zweitens spielt offenbar die Erfahrung der Muskelkontraktionen, die wir in unserem Gesicht vollziehen, wenn wir Freude oder Trauer fühlen oder sonstige affektive Erlebnisse haben, für uns selbst keinerlei Rolle. Freuen wir uns, so sind wir ganz auf die Tatsache konzentriert, die unsere Freude motiviert, und von dem Erlebnis der Freude selbst erfüllt. Die durch unsere Freude bedingten Muskelkontraktionen in unserem Gesicht werden uns kaum bewußt. Wir bemerken viel eher, daß unser Herz schneller schlägt, als daß wir die Gesichtsmuskeln in gewisser Weise zusammenziehen. Darum ist uns selbst der Zusammenhang zwischen unserer Freude und dem körperlichen Gefühl der Muskelkontraktionen kaum bewußt.

Wir brauchen nur an unsere Erfahrung zu denken, wenn wir weinen, weil uns etwas tief schmerzt oder rührt. Offenbar ist uns die Tatsache des Weinens, des körperlichen Gefühls, wenn wir in Tränen ausbrechen, völlig bewußt; wir erleben es klar und eindeutig. Wir wissen zwar nicht, welches Gesicht wir dabei machen, aber wir stellen „von außen" fest, daß wir Tränen vergießen, daß unsere Hände oder unser Taschentuch naß werden. Wir hören, wenn wir schluchzen. Unser Benehmen ist uns „von außen" gegeben. Wenn wir einen anderen Menschen weinen sehen, dann ist sein Weinen ebenfalls ein Symptom dafür, daß er sehr bewegt ist. Dieser Schluß ist möglich; aber aus der Tatsache des Weinens allein können wir nicht erfahren, ob der andere aus Freude, aus Trauer, aus Rührung oder gar aus Zorn Tränen vergießt. Doch kann auch sein Gesicht, wenn er weint, etwas ausdrücken, was nicht, wie das Tränenvergießen, als solches nur ein Symptom ist, nämlich tiefen Schmerz, Rührung, Zorn oder Freude.

Bei diesem Vergleich ist es wichtig, zu sehen, wie wenig wir von den Muskelkontraktionen bemerken, die unsere Affekte in unserem Gesicht auslösen. Die Erklärung, hier sei der Schlüssel für die reiche

große Erfahrung, die uns der Ausdruck über affektive Vorgänge in anderen Personen gewährt, ist offensichtlich an den Haaren herbeigezogen, ganz abgesehen davon, daß der vermeintliche Analogieschluß, wie oben gezeigt, in diesem Fall unmöglich ist.

Bedenken wir drittens, wie sehr schon ein kleines Kind erschrickt, wenn es ein wütendes Gesicht sieht, so tritt die Ungeheuerlichkeit dieses Analogieschlusses besonders drastisch hervor. Die Annahme, das Kind kenne irgend etwas von dem Zusammenhang der Wut und der Zusammenziehung seiner eigenen Gesichtsmuskeln und ziehe in diesem Moment Schlüsse, ist lächerlich und erst recht die Annahme, es wisse aus Erfahrung, was für ein Gesicht es macht, wenn es wütend ist.

Man hört manchmal den Einwand, daß ganz kleine Kinder, auch wenn sie freundliche Gesichter von Menschen sehen, die ihnen ganz unbekannt sind, erschrecken und weinen. Daraus folgert man, der freundliche Ausdruck sei keine unmittelbare, intuitiv erfaßbare Gegebenheit. Dies ist aber in Wahrheit gar kein stichhaltiger Einwand.

Erstens besagt die Tatsache, daß die Fremdheit des Gesichtes mehr wirkt als der besondere Ausdruck des Gesichtes, nichts dagegen, daß der freundliche Ausdruck nicht etwas unmittelbar Gegebenes ist. Er besagt nur, daß die Fremdheit und Ungewohntheit in manchen Fällen eine größere Rolle spielt als der Ausdruck. Denn dies ist ja nur manchmal so. Oft lächelt das Baby, wenn ein ganz Fremder ihm freundlich zulächelt, und reagiert eindeutig auf den freundlichen Ausdruck.

Außerdem ist es nicht das ganz kleine Kind, dessen Reaktion wir oben anführten. Wir denken vor allem an die Reaktion eines Kindes von zwei bis vier Jahren, wenn es durch ein böses, wütendes Gesicht erschreckt wird und sich fürchtet. Bei einem solchen Kind wird ein freundliches Gesicht wohl kaum denselben Eindruck hervorrufen, selbst wenn sich das Kind vor allen unbekannten Menschen fürchten sollte.

Die Unhaltbarkeit der Analogieschlußtheorie tritt aber am deutlichsten hervor, wenn wir an den dauernden Ausdruck von Gesichtern denken, von gütigen, reinen, sanften und bösen, groben, unreinen. Dann fällt selbst die Pseudoanalogie von Muskelkontraktionen weg, also der Faktor, den man irrtümlicherweise als Bindeglied anführt. Weder vollzieht man, wenn man sanft oder rein ist, besondere Muskelkontraktionen, noch erlebt man seine Sanftmut oder Reinheit. Als dauernde Eigenschaften unserer Persönlichkeit treten sie nicht in unser Bewußtsein. Sobald sich jemand für rein oder sanft „hält", ist durch den Mangel an Demut die Gefahr einer Ankränkelung dieser seiner Tugenden gegeben. Sobald sich jemand rein und sanft „fühlt", ist die

Ankränkelung so weit fortgeschritten, daß seine Reinheit und Sanftmut zu Pseudotugenden geworden sind. Diese unsere Tugenden reichen ohne Perversion nur in der Form unserer Liebe für Reinheit und Sanftmut als solche in unser Bewußtsein sowie in unserem Streben, diese Tugenden zu erwerben bzw. weder Unreines zu tun noch gegen die Sanftmut zu verstoßen. Abgesehen davon macht sich der Besitz von sittlichen Tugenden in unserem Bewußtsein durch eine bestimmte Art von Glück und Frieden geltend. Jedoch dürfen wir dieses Glück oder diesen Frieden nie direkt anstreben.

All dies mag genügen, um uns klar vor Augen zu stellen, daß wir niemals von irgendeinem Erlebnis in uns auf das Vorhandensein von Tugenden in einem anderen Menschen schließen, wenn wir sagen: „Er sieht gütig, sanft, rein aus; sein Gesicht drückt diese geistigen Eigenschaften aus." Niemand, der wahrhaft diese Tugenden besitzt, wird, wenn er sein Gesicht im Spiegel betrachtet, ausrufen: „Wie rein, wie sanft, wie gütig sehe ich aus!"

Bei der Analogieschlußtheorie haben wir es mit dem Höhepunkt eines verzweifelten Versuches zu tun, ein Phänomen, das überraschend und geheimnisvoll ist, wegzudiskutieren.

Konventionelle Zeichen als Pseudoausdruck

Die intuitiv erfaßbare, unmittelbare Gegebenheit des Ausdrucks tritt besonders klar hervor, wenn wir an die konventionellen Zeichen denken, die als Pseudoausdruck fungieren. In Europa ist Pfeifen ein Ausdruck des Mißfallens, der Verachtung; in Amerika ist es ein Zeichen des Beifalls. In Deutschland ist das Scharren mit den Füßen eine bekannte Form des Protestes, der Ablehnung, besonders in Vorlesungen. In Ungarn ist es ein Ausdruck des Beifalls. In solchen Fällen liegt offenbar keinerlei Ausdruck im echten Sinn vor. Weder Klatschen noch Pfeifen, noch Scharren drücken unmittelbar die Stellung des Publikums aus. Wir müssen wissen, welchen Charakter ein bestimmtes Anzeichen in dem betreffenden Land oder Kontinent besitzt, um zu erfahren, ob das Publikum seinen Beifall oder sein Mißfallen, seinen Protest damit kundgibt. Hier handelt es sich um ein typisches, nur konventionell mit dem Angezeigten verbundenes Anzeichen, wenn es auch von den Personen, die klatschen, scharren oder pfeifen als Ausdruck ihrer Gefühle und Stellungnahmen gemeint ist. Aber dieses Instrument der Mitteilung oder Kundgabe, das von ihnen als Ausdruck ihrer Stellungnahme gemeint ist, besitzt in sich keine Qualität, in der sich die Art der Stellungnahme widerspiegelt.

Worte können gleichfalls als Ausdruck der Begeisterung oder des Mißfallens fungieren, wenn das Publikum „hoch" oder „bravo", „pfui" oder „nieder" ruft. Diese Worte muß man kennen; man muß wissen, was sie bedeuten, sonst erfährt man nichts über die Reaktion des Publikums. Sie sind zwar keinerlei konventionelle Anzeichen, bei ihnen besteht vielmehr eine ganz andere Beziehung als die des Anzeichens. Im vorliegenden Fall wird das Wort nicht in seiner spezifischen Bedeutungsfunktion verwandt, sondern mehr als Instrument unseres Ausdrucks.

Wohl kann die Stimme, vor allem ihr Ton, in den Zurufen im echten Sinn etwas ausdrücken, Zustimmung oder Ablehnung verraten, eine Qualität anschaulich machen. Dies ist allerdings eine viel schwächere Art von Ausdruck, als er sonst vorliegt, z. B. wenn wir einen von Angst erfüllten Schrei oder eine haßerfüllte Stimme hören.

Innen- und Außenaspekt
Theodor Lipps' Einfühlungstheorie

Wir möchten nun auf etwas Wichtiges hinweisen, das weit über das Problem des Ausdrucks hinausgeht, nämlich auf die furchtbare Immanenz, in die man den Menschen einsperrt, wenn man leugnet, daß wir je etwas Geistig-Personales erfassen können, das wir nicht in uns, in unserem persönlichen Leben schon erfahren haben. In einer außergewöhnlichen Persönlichkeit, die wir kennenlernen, kann uns doch eine neue Welt von Haltungen aufgehen, z. B. eine Nächstenliebe oder ein sittlicher Heroismus, die wir nie in uns erlebten, die uns in ihrem Wesen und in ihrer Qualität völlig neu sind. Hinter diesem Irrtum steckt die gänzlich unbegründete These, die Welt des Psychischen und Personal-Geistigen, d. h. geistige Akte der Person, könnten sich uns nur im lateralen Bewußtsein des eigenen Vollzuges dieser Akte erschließen und niemals in einem „Bewußtsein von" den Handlungen, Verlautbarungen und dem Wesensausdruck anderer Personen.

Es gibt zwei Zugänge zu dieser Art von Gebilden, ein „Vollziehen von innen" und ein Erfassen ihres Außenaspektes. Der Innenaspekt ist sicherlich etwas Neues und anderes als der Außenaspekt, den wir in einem „Bewußtsein von" erfassen. In beiden erschließt sich das Wesen eines bestimmten geistigen Aktes. Die Art, wie wir das Wesen der Liebe kennenlernen, wenn wir selbst diesen Akt vollziehen, ist sicher ganz anders als die Art, wie sich uns das Wesen der Liebe im Geliebtwerden oder auch in der Liebe eines anderen Menschen zu einem Dritten erschließen kann. Das Wesen der Liebe kann uns sowohl im Innenaspekt des Liebens wie im Außenaspekt der Liebe einer anderen Person bekannt werden. In beiden Fällen kann sich uns erschließen, was Liebe ist, und zwar originär, ohne daß wir von dem „Innenerlebnis" auf das „Außenerlebnis" schließen müßten oder es als Unterlage brauchten.[8]

Die Einfühlungstheorie von Theodor Lipps umgeht gleichfalls das eigentliche Phänomen der sich in sichtbaren Daten kundgebenden psychischen und geistigen Gebilde. Der Analogieschluß wird berechtigterweise abgelehnt. Außerdem wird der unmittelbare Charakter im Gegensatz zu allen Schlüssen betont. Aber man verbleibt in dem Irrtum, anzunehmen, es müsse unser eigenes Gefühl sein, das wir in den anderen Menschen hineinprojizieren. Das Spezifische des Ausdrucksphänomens wird ebenfalls übersehen bzw. wegdisputiert.

Lipps behauptet, der Mensch habe die Fähigkeit, sich in das Innenleben anderer Personen einzufühlen. Damit meint er nicht die Gabe gewisser Menschen, in einer bestimmten Situation zu verstehen, was ein anderer fühlt, z. B. wenn jemand sagt: „Ich weiß, was in Ihnen vorgeht, nachdem Ihre Mutter gestorben ist." Er meint auch nicht das, was wir im Auge haben, wenn wir sagen: „Wir können es Ihnen nachfühlen." Er meint vielmehr eine unbewußte Projektion eigener Erlebnisse in etwas Sichtbares oder Hörbares, z. B. in eine Musik, von der wir sagen, sie sei freudig oder tragisch, oder wenn wir von dem Gesicht eines Menschen sagen, es drücke tiefe Trauer aus. Warum diese Projektion erfolgt, warum verschiedene Menschen finden, das Gesicht eines Dritten verrate Trauer oder Freude, wird nicht erklärt. Soll das bedeuten, daß das Wahrgenommene uns traurig oder freudig macht und wir dann diese Wirkung des Objektes unbewußt in eine Eigenschaft des Objektes hineinprojizieren? Beleuchtet man einen Raum mit rotem Licht, so werden die Menschen bekanntlich aufgeregt, bei grünem Licht hingegen beruhigt. Niemand wird aber dem roten Licht eine Qualität der Aufgeregtheit beilegen, die wir in es hineinprojizieren.

Echte Freude und Trauer können niemals in uns durch eine solche rein kausale Wirkung hervorgerufen werden, sondern nur durch Ereignisse, von denen wir wissen und sinnvoll motiviert werden. Sie sind Antworten auf die Natur der Ereignisse, seien sie nun ein Gut oder ein Übel für uns. Warum sollten wir im Anblick eines anderen Menschen auf Grund seines Gesichtes annehmen, er fühle Freude oder

8) Vgl. *Das Wesen der Liebe*, ‚Prolegomena'.

Trauer? Der Anblick eines Gesichtes kann niemals, wenn es keine Freude oder Trauer ausdrückt, unsere Freude oder Trauer motivieren, es sei denn, wir freuen uns, daß dieser Mensch noch lebt oder daß wir ihn wiedersehen dürfen usw. Aber dann veranlaßt uns nicht das sichtbare *datum* seines Gesichtes in diesem besonderen Moment, unsere Freude in ihn hineinzuprojizieren, so daß wir sagen könnten: „Wie freudig sieht er aus!" Offenbar soll die sogenannte Einfühlung etwas anderes sein.

Wir müssen die Tatsache anerkennen, daß sichtbare und hörbare Daten etwas Geistiges unmittelbar ausdrücken können, daß eine bestimmte Qualität geistiger Akte und sogar das reale Vorhandensein dieser Akte in einer Person sich in ihrem Antlitz manifestieren können, so wie auch ein Schrei angsterfüllt oder schmerzerfüllt sein kann.

Der Ausdruck von psychischen Vorgängen und von dauernden Eigenschaften

In diesem Zusammenhang müssen noch verschiedene wichtige Unterschiede gemacht werden.

Erstens kann sich der Ausdruck eines psychischen oder geistigen Vorgangs eines Menschen in seinem Gesicht, seiner Stimme oder sogar in seinen Gesten manifestieren. Wir sagen etwa: „Wir sehen, daß er sehr zornig ist" oder: „daß er sich sehr freut", oder: „Er ist sehr traurig, sehr deprimiert" oder: „Er schaut eine Frau verliebt an." Das Ausgedrückte ist dann nicht nur eine geistige Qualität, sondern ein realer, vollzogener geistiger Akt eines Menschen, eine affektive Stellungnahme oder auch nur ein psychischer Zustand, aber immer ein reales bewußt Seiendes, etwas in der Seele der Person Stattfindendes.

Im zweiten Fall, den wir bereits unterschieden, drückt das Gesicht dauernde Eigenschaften einer Persönlichkeit aus, seien es sittliche Tugenden oder sittlich negative Eigenschaften, seien es intellektuelle Eigenschaften wie Genialität, Gescheitheit, sei es Humor oder Optimismus. Diese geistigen Gebilde sind keine konkreten psychischen oder geistigen Vorgänge, haben nicht den spezifischen Charakter personal bewußten Seins. Sie sind Eigenschaften einer Persönlichkeit, die zweifellos intellektuelle und Willensstellungnahmen oder temperamentale Anlagen voraussetzen. Gewiß sind sie auch personale Wirklichkeiten, doch von einer wesentlich anderen Struktur als die konkreten seelischen und geistigen Vorgänge. Sie sind nicht im strikten Sinn „bewußt Seiende", wenn auch im bewußt Seienden fundiert.

Dieser Unterschied in der Natur des Ausgedrückten muß nicht nur *als solcher* hervorgehoben werden, auch nicht nur, weil er eine neue Art der Verbindung von Geistigem mit Sichtbarem und Hörbarem darstellt, sondern weil er für das Verständnis ganz neuer Formen von Ausdruck bedeutsam ist oder, besser, weil diese letzte Art des Ausdrucks eine Brücke zum Verständnis anderer Formen von Ausdrucksbeziehungen bildet.

Spiegeln sich momentane konkrete Vorgänge in der Seele eines Menschen auf seinem Gesicht oder in seiner Stimme oder verrät das Gesicht allgemeine Züge seiner Persönlichkeit, so gibt sich das Ausgedrückte stets als ein real Existierendes aus. Ein Gesicht drückt die real vollzogene Erregung oder den Zorn dieses Menschen aus – und ebenso seine wirkliche Güte, Vornehmheit, Reinheit. Es ist die Manifestation eines tatsächlich psychischen, geistigen Vorgangs oder einer wirklichen Eigenschaft dieses Menschen.

Doch muß gleich betont werden: Es ist zwar eine unbezweifelbare Realität, daß der Mensch zornig oder freudig aussieht, und ebenso, daß sein Gesicht aussieht, als wäre er gütig, rein oder sanft. Aber es kann durchaus sein und ist auch manchmal so, daß er nicht zornig, und noch öfter, daß er trotz seines gütigen Aussehens in Wirklichkeit nicht gütig ist. So unbezweifelbar es ist, daß das Gesicht diese Züge *ausdrückt*, es ist keineswegs absolut sicher, daß das Ausgedrückte wirklich existiert. Die Möglichkeit der Täuschung ist kein Einwand dagegen, daß diese sichtbaren Gegebenheiten tatsächlich etwas Geistiges ausdrücken, daß dieser Mensch wirklich zornig aussieht oder sein Gesicht die Güte und die Reinheit widerspiegelt und anschaulich erscheinen läßt. Aber um zu wissen, ob er in der Tat zornig war oder sich nur so stellte, bedarf es noch weiterer Erfahrungen. Bei einem gütigen, reinen Ausdruck brauchen wir noch viele Bestätigungen ganz anderer Art, um sicher zu sein, daß der Betreffende nicht nur gütig und rein aussieht, sondern es auch wirklich ist.

Hier handelt es sich nicht um die allgemeine Möglichkeit der Täuschung, die z. B. in einem Traum oder in einer Halluzination vorliegt, auch nicht um den Fehler, in unserem Urteil über das hinauszugehen, was uns tatsächlich gegeben ist. Es handelt sich vielmehr um den Unterschied von So-Aussehen und wirklich So-Sein. Das Aussehen ist ganz real; daß ein Gesicht etwas Bestimmtes ausdrückt, ist völlig wahr; aber das Ausgedrückte braucht nicht wirklich zu existieren; es kann ein *Schein* sein, obwohl es in den meisten Fällen kein Schein ist.

Ein Schwindler oder Hochstapler versucht gerade solche Gesichter zu machen, die ihn anders aussehen lassen, als er tatsächlich ist. Er

fingiert, freudig oder traurig zu sein, er nimmt eine Miene an, die etwas ausdrückt, was der Wirklichkeit ganz widerspricht. Dies zeigt uns, daß die Verbindung einer besonderen geistigen Qualität mit dem sichtbaren *datum* (im Gesicht eines Menschen) verschieden ist von der Beziehung des sichtbaren *datum* zu der realen affektiven Stellungnahme bzw. zu den Eigenschaften einer Person. Die Qualität ist eindeutig im Gesicht gegeben. Aber der wirkliche Vorgang oder die wirklichen Eigenschaften müssen sich nicht manifestieren. Was sich manifestiert, kann ein bloßer Schein sein. Das hindert nicht, daß der betreffende Gesichtsausdruck prätendiert, eine psychisch geistige Wirklichkeit oder die Charaktereigenschaft jenes besonderen Menschen wiederzugeben.

Diese Tatsache tritt in folgendem Beispiel klar hervor: Wenn ein Theaterstück aufgeführt wird, spielt der Ausdruck im Gesicht des Schauspielers eine große Rolle. Er dient der für das Theater notwendigen Illusion, die uns ganz in das Stück versetzt. Wir sehen den Ausdruck von Romeo und Julia oder von Hamlet und glauben nicht, daß der Schauspieler, der Romeo oder Hamlet spielt, als Privatperson freudig oder traurig ist. Das Gesicht des Schauspielers drückt wirklich Trauer und Freude aus – aber sie sollen als die Freude und Trauer der dargestellten Person wirken, die vielleicht nie existierte und auf alle Fälle von der des Darstellers verschieden ist. Damit fällt die Möglichkeit des Täuschens weg. Hier wird ein wirklicher Vorgang in der Seele eines Menschen ausgedrückt, aber dieser Mensch ist von vornherein nicht als wirklich existierend angesetzt. Es ist der hochinteressante Fall, daß wir einerseits ganz in der Illusion leben müssen und sie andererseits doch von der Wirklichkeit unterscheiden.

Wir werden auf diese für die Aufführung von Dramen so wesentliche Tatsache im zweiten Teil ausführlich zurückkommen. Jetzt handelt es sich nur um das Phänomen des Ausdrucks, d. h. um den Unterschied zwischen dem Ausdruck eines Menschen im realen Leben und dem insbesondere eines Schauspielers, der nicht die Absicht hat, etwas Wirkliches auszudrücken, bei dem aber der Ausdruck der geistigen Qualität und der eines seelischen und geistigen Vorgangs erhalten bleibt.

Analoges ist gegeben, wenn wir das Porträt eines unbekannten Mannes sehen und von dem Ausdruck seines Gesichtes sprechen. Wir fragen uns nicht, ob der Mann wirklich gütig oder traurig oder freudig war, denn das Thema ist ein ganz anderes. Der Ausdruck, sei er freudig, traurig, edel, tief oder gütig, spielt eine große Rolle für die Schönheit des Bildes. Aber die Frage, wieweit der wirkliche dargestellte Mann, wenn er überhaupt je lebte, diese Gefühle bzw. diese Eigenschaften hatte, ist gänzlich sekundär.

Doch all diese Modifikationen der Realität, in denen ein Gesicht entweder psychische oder geistig personale Vorgänge in der Seele oder geistige dauernde Eigenschaften einer Persönlichkeit ausdrückt, liegen noch im Rahmen einer Grundform von Ausdruck. Das Gesicht, gewisse Körperhaltungen und die Stimme spiegeln eine personale Wirklichkeit wider. In all diesen Fällen erschließt das Sichtbare und Hörbare etwas „hinter" ihm Befindliches, eine Wirklichkeit, bei der sich die enge Verbindung von Leib und Seele im Menschen manifestiert. Es ist dieser konkrete Mensch, dessen Gesicht oder dessen Stimme etwas von seiner Seele ausdrückt. Gewiß, die erwähnten Modifikationen: der Schauspieler oder das Porträt eines Unbekannten, sind sehr bedeutsame Unterschiede hinsichtlich der Prätention, ein Wirkliches zu geben, doch bleiben sie im Rahmen des Gesichtes oder der Stimme und einer psychischen oder geistig personalen Realität dieses Menschen.

Eine analoge Form von Ausdruck liegt auch bei höheren Tieren vor, wenn ein Hund uns traurig oder freudig ansieht oder jammert; analog insofern, als sich in einem sichtbaren oder hörbaren *datum* ein einer anderen Seinssphäre angehöriger Vorgang widerspiegelt. Natürlich ist bei Tieren von keiner geistigen Wirklichkeit die Rede. Selbst der Terminus psychisch ist inadäquat, da es sich um keine Person handelt. Aber dieser Vorgang ist ein „gefühltes" Etwas und damit ein von den sichtbaren und hörbaren Entitäten wesenhaft Verschiedenes und kein materieller Vorgang. Darum handelt es sich bei höheren Tieren nur um einen analogen Ausdruck; er gehört jedoch in die umfassende Familie des Ausdrucks, in der etwas Reales, das einer anderen Seinsordnung angehört, sich in Sichtbarem und Hörbarem geltend macht, sich ausprägt und durchschimmert.

Qualitäten der Erscheinung als solcher, z. B. die Majestät des Löwen

Etwas völlig anderes liegt hingegen vor, wenn wir von einem Löwen sagen, er habe etwas Majestätisches und seine große Kraft sei anschaulich gegeben. Diese Eigenschaften haften an dem besonderen Tier, das vor uns steht. Bei der Majestät des Löwen gibt es nicht den für jeden echten Ausdruck typischen Unterschied von innen und außen. Natürlich gibt es auch beim Löwen Ausdruckssphänomene. Das Brüllen des Löwen kann Zorn, sein Gesicht Wut ausdrücken. Offen-

sichtlich liegt dann etwas völlig anderes vor, als wenn wir von der Majestät des Löwen sprechen. Diese Majestät und ebenso die Kraft sind nicht etwas von ihm Erlebtes, nicht eine Wirklichkeit eigener Art, die gleichsam in seinem Aussehen durchbricht, sondern es sind Qualitäten, die direkt im Aussehen fundiert sind, Eigenschaften des Sichtbaren selbst. Er sieht majestätisch aus. Diese Majestät ist eine reine Qualität und nicht der Durchbruch einer anderen Wirklichkeit. Man könnte versucht sein zu sagen: „Das ist doch ein analoger Fall, wie wenn wir sagen, ein Gesicht präge die Güte und Reinheit eines Menschen aus. Auch dann liegt ja kein psychisches oder geistiges Erlebnis vor, das sich in dem Antlitz manifestiert, sondern eine Qualität." Das wäre offenbar ein völliges Mißverständnis. Denn diese Güte und Reinheit sind dauernde geistige Eigenschaften einer Persönlichkeit, die sich in ihrem Antlitz manifestieren. Es sind Eigenschaften einer hinter dem Antlitz befindlichen Wirklichkeit völlig anderer Art. Bei der Majestät des Löwen dagegen ist es eine Qualität der Erscheinung, nicht eine Manifestation seines Charakters.

Zweifellos ist das, was wir mit majestätisch meinen, nicht eine Qualität, die der körperlichen Sphäre angehört, so wie z. B. Länge, Breite, Höhe, Farbe, Gewicht usw., sondern eine geistige Qualität. Aber die Art, wie sie der Gestalt des Löwen anhaftet, ist weder die des Ausdrucks, noch tritt in ihr eine Eigenschaft einer anderen Realität hervor. Diese Art der Verbindung von Sichtbarem und Hörbarem mit einer geistigen Qualität im weitesten Sinn des Wortes – wir könnten auch sagen: mit einer bestimmten ästhetischen Qualität – ist ein ganz neuer Typus gegenüber dem Ausdruck.

Anschaulich gegebene objektive Qualitäten, z. B. die Freudigkeit des Himmels

Nun müssen wir noch auf eine andere, sehr bedeutsame Verbindung von sichtbaren und geistigen Qualitäten hinweisen, die oft in der plattesten Weise „erklärt" wurde. Wir denken an den blauen, von Sonne durchstrahlten Himmel, den wir freudig, freudeausstrahlend nennen. Fragen wir uns vorurteilsfrei: „Was meinen wir, wenn wir von der Freudigkeit des blauen Himmels sprechen? Was ist uns anschaulich, unmittelbar gegeben im Anblick des Himmels?", so meinen wir selbstverständlich nicht, der Himmel „fühle" Freude, sondern nur eine reine Qualität, die auch die menschliche Stellungnahme der Freude über etwas charakterisiert, aber nicht nur als eine bewußt vollzogene, „gefühlte" Freude auftreten kann. Es gibt eine Qualität des Freudigen, die gewiß primär in dem personalen Akt der Freude als ein reales, konkretes bewußtes Sein auftritt. Aber es gibt auch eine objektive Qualität des Freudigen, die kein personales bewußtes Sein besitzt, sondern nur eine Qualität ist, die an gewissen Gegenständen als ihre Eigenschaft auftritt.

Man hat versucht, den freudigen blauen Himmel als eine *analogia attributionis* zu interpretieren: Genauso wie wir eine Speise „gesund" nennen und damit sagen wollen, daß sie für uns gesund ist und daß gesund nicht eine wirkliche Eigenschaft der Speise sei, so sei auch die Freudigkeit des blauen Himmels eine auf einer *analogia attributionis* aufgebaute Ausdrucksweise. Doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, wie unhaltbar diese Interpretation ist. Wenn jemand den blauen Himmel mit strahlender Sonne als gesundes Wetter bezeichnet, dann ist dies eine auf einer *analogia attributionis* aufgebaute Ausdrucksweise. Sobald jemand uns fragen würde: „Was meinen Sie eigentlich mit gesundem Wetter? Glauben Sie, daß das Wetter auch gesund und krank sein kann wie eine Pflanze, ein Tier oder ein Mensch?", würden wir sofort sagen: „Nein, wir meinen, daß es für die Menschen gesund ist, daß es unsere Gesundheit fördert."

Fragt man uns hingegen: „Was meinen Sie mit freudigem Himmel?", so würden wir nicht sagen: „Wir meinen nur, daß er uns freudig stimmt oder unsere Freude fördert." Denn obgleich dies oft der Fall sein wird, sei es, daß wir uns über die Schönheit dieses Himmels freuen – eine sinnvolle intentionale Wertantwort –, oder sei es, daß dieses Wetter uns in einer kausalen Weise in eine unintentionale freudige Stimmung versetzt, so muß dies doch nicht der Fall sein. In großer Trauer, z. B. wenn ein tief geliebter Mensch gestorben ist, kann uns die Freudigkeit des strahlenden Himmels bedrücken; der Kontrast zwischen dem festlichen Glanz des blauen Himmels und dem tiefen Schmerz in unserer Seele kann uns stören; es wäre leichter für uns, wenn es ein regnerischer Tag wäre.

Das Erlebnis eines Kontrastes zwischen der Qualität des Himmels und unserem Seelenzustand zeigt deutlich, daß wir mit dieser Qualität nicht eine bloße Wirkung auf uns im Auge haben. Dieser Kontrast gleicht auch nicht jenem zwischen dem Zusammenfallen einer freudigen Nachricht mit einem tiefen Schmerz, der unsere Seele erfüllt. Hier stehen das traurige und erfreuliche Ereignis nebeneinander, und das bedeutsamere und mir nähergehende wird den Ausschlag geben. Wir werden, wenn die Trauer von einem großen Unglück motiviert ist, nicht fähig sein, dem weniger gewichtigen erfreulichen Ereignis die volle

adäquate Antwort zu geben. Strömt unser Herz von Freude über, weil uns ein großes Glück zuteil geworden ist, so wird uns das weniger gewichtige unerfreuliche Ereignis nicht wirklich treffen. Aber wir werden in beiden Fällen nicht unter dem Kontrast der beiden Ereignisse leiden oder gar wünschen, wenn die Trauer uns ganz tief erfüllt, daß das erfreuliche Ereignis lieber nicht stattgefunden hätte.

Bei dem Kontrast der Freudigkeit des Himmels mit unserer Trauer handelt es sich um etwas ganz anderes. Weder stehen sich zwei Ereignisse gegenüber, von denen das eine Grund zur Freude, das andere Grund zur Trauer ist, noch zwei Gefühle in uns, sondern ein Ereignis, das meine Trauer begründet, und eine objektive Qualität der Freudigkeit einer Sache bzw. die Trauer in mir und die Freudigkeit der Sache.

Man hat auch versucht, hier die berühmte, aber unsinnige Projektionstheorie einzuführen, deren Unhaltbarkeit wir bereits im ersten Kapitel dargetan haben. Da sie sich immer wieder aufdrängt, kann es uns nicht wundern, daß sie auch beim freudigen Himmel herhalten muß, denn die Versuchung dazu ist viel größer, die Umdeutung ist viel naheliegender als bei der Schönheit. Die Qualität der Freudigkeit ist immerhin vor allem in dem personalen Freudeerlebnis gegeben, während die Schönheit niemals ein „Gefühl" ist. Es gibt kein Gegenstück zu dem personalen Akt der Freude an der Schönheit. Die Schönheit ist, wie wir sahen, immer eine objektive Eigenschaft von etwas. Eine edle großmütige Handlung ist sicher Träger einer Schönheit. Diese erscheint jedoch, wie der sittliche Wert, objektiv auf dem „Rücken" der Handlung oder Haltung, wie Scheler sagen würde, und ist nicht der bewußt vollzogene Gehalt des Erlebnisses.

Aber auch im Falle des freudigen Himmels ist diese angebliche Projizierung unserer Freude in den Himmel nicht nur eine reine unbewiesene, willkürliche Hypothese, sondern sogar eine unhaltbare, nicht stichhaltige Theorie. Um die Freudigkeit des strahlenden Himmels zu erfassen, brauchen wir weder Freude über etwas anderes oder über die Tatsache des schönen blauen Himmels zu fühlen noch in einer freudigen Stimmung zu sein. Falls sich jemand über das schöne Wetter ärgert, weil es ihm die willkommene Ausrede nimmt, nicht zu einer langweiligen oder unangenehmen Sitzung gehen zu können, wird er dadurch nicht unfähig, den freudigen Charakter des blauen Himmels zu erkennen.

Endlich ist es unmöglich, in diesem Fall zu einer naiven Personifizierung als Erklärung Zuflucht zu nehmen. Man sagt, primitive Völker nahmen im Anblick eines drohenden Felsens an, daß ein böser Geist darin wohne; sie personifizierten so alles bloß Materielle. Xerxes ließ das Meer peitschen, weil seine Flotte von den Griechen zerstört wurde. Ebenso sei der freudige Himmel nur ein Rest einer früheren mythologischen Personalisierung: man nahm an, bei schönem strahlendem Wetter freue sich der als personale Gottheit aufgefaßte Himmel.

Man merkt jedoch nicht, daß man bei dieser ganzen Argumentation gerade das Phänomen voraussetzt und damit voll anerkennt, das man durch diese „Erklärung" wegzudiskutieren versucht. Warum machten die primitiven Völker nicht aus einem sanften lieblichen Hügel, sondern aus einem drohenden Felsen einen bösen Geist? Weil sie den drohenden Charakter als Qualität des Felsens erfaßten und in die Haltung einer Person umdeuteten. Für eine solche Umdeutung in einen bösen und nicht in einen freundlichen Geist war ja gerade diese seine anschaulich gegebene Qualität vorausgesetzt. Nicht die Qualitäten des Drohenden und Lieblichen sind Umdeutungen, Produkte einer naiven Mythologie, sondern die objektive nichtpersonale Qualität wird in einen personalen Geist umgedeutet. Die anschaulich gegebenen Qualitäten sind der Ausgangspunkt und nicht das Produkt dieser Mythologisierung und Personifizierung. Darum bleibt, selbst wenn jede mythologische Deutung aufgelöst wird, das Phänomen der Freudigkeit des blauen Himmels eindeutig bestehen.

Diese Form der Verbindung von sichtbarer und geistiger Qualität hat zwei besonders interessante wichtige Merkmale: Erstens handelt es sich um geistige Qualitäten, die auch als Gehalt eines Gefühles, einer bewußt vollzogenen personalen Stellungnahme vorkommen – es gibt solche Qualitäten wie eine objektive Freudigkeit. Zweitens geht es hier nicht um einen Ausdruck, wie wir ihn eingehend erörterten, nicht um eine normale Prädikation, sondern um eine sehr geheimnisvolle Fundierungsbeziehung. Denn zwischen dem sichtbaren Objekt und der geistigen Qualität liegt seinsmäßig ein Abgrund.

Oft versuchte man auch, dieses Problem zu umgehen, indem man zu dem Terminus Symbol seine Zuflucht nahm. Symbol ist vielleicht der Terminus, der in diesem Zusammenhang von sichtbaren bzw. hörbaren Daten und geistigen Qualitäten oder Wirklichkeiten am meisten in ganz verschiedener Bedeutung verwendet wird, sei es eine qualitative Analogie, die man Symbol nennt, sei es eine dem körperlichen Gegenstand irgendwie anhaftende geistige Qualität, wie die Freudigkeit des Himmels, sei es eine echte symbolische Beziehung oder die Schönheit der Berge, des Lichtes oder einer Kirche. Wir brauchen auf diesen äquivoken Gebrauch des Ausdrucks Symbol, der eine Art Zuflucht ist, weil man in all den Fällen das jeweilige Problem wegdis-

kutieren will, nicht mehr einzugehen. Da wir in diesem Kapitel auf die wahre Symbolbeziehung ausführlich hinwiesen, ist leicht zu sehen, daß die Beziehung zwischen dem blauen, strahlenden Himmel und der Freudigkeit keine symbolische ist.

Ebenso ist sie eindeutig von jeder bloß qualitativen Analogie verschieden. Die Beziehung von Licht und Wahrheit ist offenbar von der des blauen Himmels und der Freudigkeit ganz verschieden. Die Wahrheit präsentiert sich nicht als eine anschaulich gegebene Qualität des Lichtes. Mit dem Sehen des Lichtes ist uns in keiner Weise das Phänomen der Wahrheit als dem Licht anhaftend gegeben. Die Wahrheit ist durchaus nicht im Licht fundiert. Es besteht nur eine qualitative Analogie zwischen beiden. Gewiß, es ist eine sehr offenbare Analogie, die nicht schwer zu erfassen ist. Aber es kann nicht nur Menschen geben, die diese Analogie nicht erkennen, wenn man sie nicht ausdrücklich darauf hinweist, sondern jeder Mensch sieht das Licht in unzähligen Situationen, ohne an die Analogie zur Wahrheit zu denken. Beim blauen, strahlenden Himmel hingegen ist die Freudigkeit mit gegeben als eine im Anblick des Himmels fundierte Qualität, ohne daß man den Aufstieg in eine ganz andere Sphäre vollziehen müßte, ohne das Vergleichselement, das in jeder qualitativen Analogie vorliegt.

Bevor wir uns der ganz neuen Verbindung von hoher geistiger Schönheit mit sichtbaren und hörbaren Gebilden zuwenden, also der Antwort auf das im sechsten Kapitel aufgeworfene Zentralproblem, müssen wir im nächsten Kapitel noch auf die Stufen der Schönheit eingehen, auf alle Arten der Sinnenschönheit bis hinauf zu dieser hohen, spezifisch geistigen Schönheit. Damit wird ihre qualitative Eigenart im Reich des Sichtbaren und Hörbaren ins Licht gerückt. Auch diese Untersuchung ist für die Antwort auf die Zentralfrage unerläßlich.

8. Kapitel

Stufen der Schönheit

Eine wichtige Voraussetzung für die Schönheit und besonders für die Stufen der Schönheit ist die Tatsache, daß sich bestimmte Elemente zu einem neuen Ganzen organisch verbinden können, andere dagegen nicht.

Wir wollen darum, bevor wir uns den Stufen der Schönheit zuwenden, kurz auf die Grundarten möglicher Verbindungen verschiedener Elemente eingehen, in gewissem Sinn auf einen Stufenbau der Komposition hinweisen, der zwar weit über die Sphäre des Ästhetischen hinausreicht, jedoch für die Welt des Schönen eine besondere Rolle spielt.

Sinnlose, chaotische, nichtpassende, häßliche und unfruchtbare Verbindungen

Zunächst gibt es unvereinbare Dinge, die sich innerlich widersprechen und darum jede mögliche Einheit von vornherein unterbinden. Wir kennen solche unvereinbare Dinge in der logischen Sphäre, z. B. die Zusammensetzung von Worten, die keinen Satz bilden und gegen die Urregeln eines sinnvollen Satzes verstoßen, z. B. Kuh, dreiunddreißig, verdrossen. Diese Dinge widersprechen sich nicht an sich, sie könnten in einem sinnvollen Satz vorkommen, aber die Art ihrer Verbindung verstößt gegen die Grundgesetze des sinnvollen Satzes und darum sind sie unfähig, eine Einheit irgendwelcher Art aufzubauen; ihre Verbindung ist sinnlos.

Prädizieren wir hingegen von der Zahl drei, sie sei rot, so haben wir wohl einen Satz, aber der gemeinte Sachverhalt ist unmöglich, ja sinnlos. Er ist nicht nur falsch, sondern unsinnig.

Eine andere Art von Sinnlosigkeit liegt vor, wenn wir einen Satz behaupten, der in sich widerspruchsvoll ist, wie A ist gleich Nicht-A.

Wir führen diese verschiedenen Typen von Sinnlosigkeit, Unsinn und Widerspruch nur als Beispiele einer radikalen Unverbindbarkeit gewisser Elemente an. Vor allem denken wir an die Unverbindbarkeit, die etwas Chaotisches darstellt, eine Ansammlung von Dingen, Elementen, die keinerlei Einheit zustande kommen lassen.

Von dieser Abwesenheit jeder Einheit durch sich gegenseitig ausschließende Elemente müssen wir den Fall unterscheiden, in dem sich Elemente zwar verbinden lassen, aber ohne daß dadurch ein sinnvolles Neues oder irgendeine Bereicherung entsteht. Die Verbindung ist vielmehr vom ästhetischen Standpunkt aus eine ausgesprochene Beeinträchtigung der einzelnen Elemente. Diese passen nicht zusammen. Das ist bei der Zusammenstellung von Farben der Fall, von denen der Franzose sagt: „*Cela jure*" (etwa: Das schlägt sich). Jemand zieht eine rote Krawatte an, deren Rotnuance zu dem roten Sweater durchaus nicht paßt.

Uns kommt es zunächst darauf an, die Unmöglichkeit der Verbindung von dem Nichtzusammenpassen klar zu unterscheiden. Das Resultat des Nichtpassens ist nicht ein Chaos, nicht ein reiner Unsinn, sondern etwas ausgesprochen Häßliches, ja eine Häßlichkeit besonderer Art, wie unreines Singen, etwas „Falsches". Man wird nicht nur sagen: „Wie häßlich!", sondern: „Wie unmöglich, wie mißtönend!"

Häßlichkeit ist viel mehr als ein bloßes Nichtzusammenpassen. Es gibt Dinge, die nicht zusammenpassen, die ein rein negativer Gegensatz zu dem positiven Zusammenpassen sind. Das Ästhetisch-Positive des Gutzusammenpassens fällt bei der Häßlichkeit nicht nur aus, es liegt vielmehr ein konträres Gegenteil dazu vor. Die Elemente widerstreiten sich so sehr, daß ein ausgesprochener Mißklang und eine peinliche Häßlichkeit zustande kommt. In gewisser Weise bildet dieses fatale Nichtzusammenpassen einen radikalen Gegensatz zu dem echten Kontrast im positiven Sinn des Wortes. Der Kontrast ist ein befruchtender, hervorhebender Gegensatz, der sich vollständig zu einer echten Einheit zusammenfügen, ja ein Quell besonderer Schönheit sein kann.

Eine weitere Stufe der Verbindung nach dem unnötigen Nichtzusammenpassen ist die unfruchtbare, unnötige Zusammenstellung. Sie liegt bei einer bloßen Tonfolge vor, die keine Melodie ist. Man kann nicht von ihr sagen, die Verbindung sei häßlich – „*cela jure*". Aber sie bildet nichts Neues, „gebiert" kein neues Gestaltgebilde, baut keine Melodie auf. Sie ist keine häßliche, falsche, sondern eine unfruchtbare Kombination.

Etwas Analoges finden wir in der Natur, wenn sich Bäume, Wiesen, Wälder, Bäche aneinanderreihen, ohne eine Landschaft, ein neues Gestaltgebilde, aufzubauen, ohne eine neue, höhere Einheit hervorzubringen. Weil jedes dieser einzelnen Gebilde ein Träger echter Sinnenschönheit sein kann, kommt noch hinzu, daß sie durch diese Zusammenstellung nichts gewinnen, die Schönheit des einzelnen in keiner Weise gesteigert wird.

Für diese zwar nicht häßliche, sich nicht gegenseitig beeinträchtigende Zusammenstellung gilt, daß sie, abgesehen von ihrer Unfruchtbarkeit, durch Willkür, Zufälligkeit, ja in gewissem Sinn Sinnlosigkeit gekennzeichnet ist. Meistens hat sie sogar etwas Langweiliges.

Die zwei Typen notwendiger, fruchtbarer Verbindungen

Dieser unfruchtbaren Zusammenstellung müssen wir eine entscheidend neue Stufe der Verbindung oder Zusammenstellung: die fruchtbare Komposition, gegenüberstellen. Sie kommt zustande, wenn eine Tonfolge eine Melodie gebiert, konstituiert oder ein Stück Natur eine Landschaft darstellt.

Hier liegt eine erste Stufe von Notwendigkeit vor, insofern eine sinnvolle „Gestalt" entsteht, im Gegensatz zu der sinnlosen, zufälligen, unfruchtbaren Einheit.

Dennoch ist dies eine unterste Stufe der Notwendigkeit, wie wir gleich sehen werden. Es ist zwar eine echte Komposition, und die neue Einheit ist in ganz neuer Weise fähig, ästhetische Werte und Unwerte zu tragen. Der Wert, den die Geburt einer neuen Gestalt, der Komposition, besitzt – im Unterschied zu dem Nichtzusammenpassen, dem Schlechtzusammenpassen und der unfruchtbaren Verbindung –, garantiert noch keinerlei positiven ästhetischen Wert. Die Melodie kann trivial, schwach, langweilig sein, die Landschaft zwar nicht trivial, aber öde und langweilig. Nicht nur ist durch das Zustandekommen einer Gestalt, einer echten Einheit, noch keine Schönheit garantiert, sondern die innere Notwendigkeit kann sehr schwach sein. Wir können von einer Melodie und von einer Landschaft sagen: „Sie müßte nicht so sein, sie könnte auch anders sein; wenn sie nicht existierte, ginge nichts verloren." Sie kann nur eine sehr niedrige Stufe der Notwendigkeit besitzen.

Es gibt also im Reich der Komposition, der fruchtbaren Verbindung von Elementen, die ein neues Ganzes gebiert, große Abstufungen in bezug auf die Notwendigkeit.

Bei dem Hinweis auf die Frage der Vereinbarkeit und die Stufen der Komposition können wir uns damit begnügen, zwei Stufen der

Notwendigkeit zu unterscheiden: erstens die primitive Notwendigkeit, die mit der Geburt einer neuen Soseinseinheit, eines Gestaltgebildes verbunden ist und die jede Melodie und jede Landschaft besitzt; zweitens die hohe künstlerische Notwendigkeit, die verschiedene Dimensionen aufweist. Von ihr werden wir besonders im zweiten Teil handeln.

Die formale Schönheit des Etwas-Seins

Nach diesem kurzen Hinweis auf die verschiedenen Arten der Zusammenstellung: von der Unmöglichkeit des Verbindens bis zur fruchtbaren Komposition, und auf die zwei Typen von Notwendigkeit wenden wir uns jetzt den Stufen der Schönheit zu.

Wir wiesen im sechsten Kapitel auf den tiefgehenden qualitativen Unterschied von Sinnenschönheit und geistiger Schönheit im Reich des Sichtbaren und Hörbaren hin. Dieser Unterschied ist der Ausgangspunkt des Zentralproblems der Ästhetik, das *mirandum*, daß Sichtbares und Hörbares Träger der höchsten geistigen Schönheit sein können.

Wir unterschieden dabei die Sinnenschönheit und die spezifisch geistige Schönheit, die wir Schönheit zweiter Potenz nannten. Qualitativ ist sie der metaphysischen Schönheit vergleichbar, soweit diese der Abglanz und Duft der höchsten anderen Wertarten ist.

Wenn wir von Stufen der Schönheit sprechen, kann dies noch sehr verschiedene Bedeutungen haben. Erstens können sich die Abstufungen auf so verschiedene Arten von Werten beziehen, daß der Terminus Schönheit einen nur analogen Charakter hat. Es handelt sich dann um einen verschiedenen Gebrauch des Wortes Schönheit.

Zweitens kann man von den Gegenstandstypen ausgehen, die als Träger von Schönheit in Frage kommen, und die Stufen bzw. die Hierarchie der Schönheit im Auge haben, die zu tragen ein bestimmter Gegenstand fähig ist.

Endlich können wir von den rein qualitativen Schönheitsstufen ausgehen, die wir im Auge haben, wenn wir ein Musikstück schöner als ein anderes, eine Landschaft schöner als eine andere bezeichnen. Dann zielen wir auf die rein qualitative Hierarchie ab.

Der erste Unterschied ist so radikal, daß wir nicht mehr von einem Stufenunterschied sprechen können. Wir sprachen schon im zweiten Kapitel von der transzendentalen Schönheit, die ein Abglanz des Wertes des Seienden qua Seienden ist. Wir betonten den überaus

geheimnisvollen Wert der Existenz, den das wirklich Seiende gegenüber allem Schein, aller Illusion, allem Nicht-Seienden besitzt.

Jetzt wollen wir auf den ebenfalls transzendentalen Wert des „Etwas-Seins", des *ens nominale*, und auf die Schönheit dieser Einheit gegenüber dem Chaos hinweisen. In unserem Buch: *Was ist Philosophie?* arbeiteten wir die verschiedenen Urtypen von Soseinsarten heraus, von den ganz zufälligen Einheiten bis zu den notwendigen, intelligiblen Wesenheiten.[1] Hier kommt es uns auf den Unterschied an zwischen allem, was irgendein Sosein hat, und der Abwesenheit jeder Einheit, dem reinen Chaos, das nicht existieren kann, weil es keinerlei Sosein besitzt. Jedes echte Sosein hat eine gewisse Schönheit auf Grund seines „Etwas-Seins", seiner Einheit, die der Abglanz des allgemeinsten Wertes, des Wertes des Seins als solchen, ist. Diese transzendentale Schönheit steigert sich, je höher das Sosein steht, in der eben angedeuteten Richtung, ist jedoch eine ganz formale Schönheit. Nennen wir irgendein Objekt schön, so haben wir etwas ganz anderes im Auge.

Der ästhetische Unwert des Chaotischen

Das Chaos kann nicht im wahren Sinn Träger einer vollen Häßlichkeit sein wie das Häßliche im Reich des Sichtbaren und Hörbaren. Es kann auch nicht Träger einer metaphysischen Häßlichkeit sein wie die Sünde, die Lüge, der Irrtum, da es ja kein Sosein hat. Trotzdem gibt es einen Sinn, von der Häßlichkeit des Chaos zu sprechen, der Abwesenheit aller Einheit, dem Fehlen allen „Soseins". Das Chaotische ist nicht häßlich, sondern eigentlich unfähig, irgendeine konkrete positive ästhetische Qualität zu tragen. Es hat als solches generell eine ästhetisch negative Qualität. An ihm haftet ein ausgesprochener Unwert, zunächst nicht ästhetischer Art, sondern der Unwert des Feindlichen gegen alles Seiende. Das Chaotische ist ein destruktives Prinzip, ähnlich der schaudererregenden Leere – jener Leere, die den *horror vacui* (Abscheu vor der totalen Leere) erweckt. Es ist gottfeindlich. Dieser transzendentale Unwert des Chaotischen hat eine eigenartige Häßlichkeit.

Diese Häßlichkeit des Chaotischen und der totalen Leere ist sogar viel ausgeprägter als die Schönheit, die am Seienden als solchem haftet und die jedem Seienden eigen ist als Ausstrahlung des besonderen

1) 4. Kapitel, III, A–C, S. 94 ff.

Wertes, den das „Etwas-Sein" gegenüber dem Nichts, d. h. dem „Nicht-Etwas-Sein", besitzt. Dies ist sehr verständlich. Bei dem Etwas-Seienden besteht die Möglichkeit unendlicher Differenzierungen, ist die Voraussetzung für ein Schön und ein Häßlich, für ein Tragen ästhetischer Werte und Unwerte gegeben, die bei dem Chaotischen wegfällt. Um schön oder sogar nur wohlgefällig zu sein, muß dieses Seiende eine bestimmte Struktur haben. Alles, was in diese Struktur nicht organisch hineinpaßt, was einen Widerspruch zu diesem Prinzip enthält, ist häßlich, nicht wohlgefällig und übertönt dann die Schönheit des ganz formalen Wertes des Etwas-Seins. Von einer Unregelmäßigkeit können wir nur innerhalb dessen sprechen, was ein Sosein besitzt. Von einem unregelmäßigen Chaos zu reden hat offenbar keinen Sinn. Alle häßlichen Dinge besitzen ja ein Sosein. Sie sind etwas, und damit tragen sie den formalen Wert des Etwas-Seins als solchen und manchmal auch den formalen transzendentalen Wert der Existenz mit deren Schönheit. Aber dieser formale Wert kommt als ästhetischer Wert nicht zur Geltung, fast so wenig wie der ontologische Wert, den der Wille als solcher besitzt. Dieser liegt auch im bösen Willen vor, wird aber vom sittlichen Unwert ganz überschattet. Ich sage „fast", denn es ist nur eine Analogie, weil der sittliche Unwert unvergleichlich bedeutsamer und negativer ist als die Häßlichkeit, die in der Störung des organischen Formprinzips fundiert ist.

Das Wohlgefällige als peripherster Schönheitstyp

Eine ganz andere Schönheit als die transzendentale des Etwas-Seins finden wir als unterste Stufe im Reich des Sichtbaren. Es ist eine Schönheit in einem andern Sinn des Wortes, aber sie bildet eine Analogie zu der transzendentalen Schönheit des Etwas-Seins, da sie eine in einer sichtbaren Einheit fundierte Regelmäßigkeit ist. Unnötig zu sagen, daß sie an sich viel niedriger steht als die transzendentale Schönheit. Wenn wir zuerst von der Schönheit des Etwas-Seins und dem Abstoßenden des Chaotischen sprachen, war dies nicht als ein Anfangen mit der niedersten Stufe gemeint, sondern mit der allgemeinsten, formalsten Schönheit, und zwar mit einer, bei der Schönheit als spezifisch ästhetischer Wert nur in einem analogen Sinn vorliegt.

Jetzt hingegen beginnen wir mit einer Schönheit, bei der der Terminus zwar noch einen analogen Charakter hat, die aber nicht nur der formalste Typus von Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren ist, sondern der niedrigste, peripherste Typus von Schönheit überhaupt.

Es gibt eine ganz periphere Art der Schönheit und Häßlichkeit, die mit Regelmäßigkeit und Harmonie zusammenhängt. Ein Dreieck, ein Kreis haben eine ästhetische Wohlgefälligkeit, die ein ganz unregelmäßiges, willkürlich geformtes Gebilde nicht besitzt. Wohlgefälligkeit, ein treffenderer Ausdruck für dieses Phänomen als Schönheit, ist durch eine gewisse Ordnung bestimmt. Die Geschlossenheit, die sinnvolle Einheit, das Harmonische des Kreises und Dreiecks gegenüber einer willkürlichen Form ist Träger eines ästhetischen Wertes. Solche Formtypen besitzen eine gewisse Klarheit, ein Element des Sinnvollen und Nicht-Willkürlichen, das Träger eines sehr formalen, aber echten ästhetischen Wertes ist. Sie enthalten ein Element der Ruhe, der Harmonie und des Sinnvollen und bilden damit irgendwie eine Antithese zu allem, was in die Richtung des Chaotischen geht.

Gibt es etwas Analoges im Reich des Hörbaren? Gibt es analoge Laute, die eine solche innere Einheit und Klarheit besitzen? Zweifellos ist dies bei jedem reinen musikalischen Ton gegenüber einem unreinen Ton gegeben oder bei einem wohlgefälligen Geräusch, z. B. bei den ans Ufer schlagenden Wogen, verglichen mit einem schrillen Ton, den man erzeugt, indem man mit einem Messer über Glas fährt. Diese negative Qualität hat im Unterschied zu der positiven noch weniger einen voll ästhetischen Charakter. In ihr steht das Nichtwohlgefällige ganz im Vordergrund. Sie ist viel sinnenbezogener, eine unangenehme, peinliche Sinnesempfindung. Sie bildet nicht das eigentliche Gegenstück zur Klarheit des Tons bzw. zum ausdrucksvollen Rauschen des Meeres. Die Antithese zum reinen Ton ist eben der unreine Ton. Die Antithese zum Rauschen des Meeres oder zum Plätschern des Baches ist ein ungeformtes Gepolter.

Nun gehen wir von dieser formalen Schönheit, die nur eine Analogie zur eigentlichen Schönheit bildet, über zu der Schönheit in einem materialen, viel volleren Sinn, und zwar beginnen wir mit der zweiten Art der Abstufung, also jener, die sich am Träger orientiert.

Schönheit von Farbe, Material und Klängen

Innerhalb des Reiches der Schönheit im vollen, eigentlichen Sinn wird die unterste Stufe von der reinen Schönheit einer Farbe, eines Materials oder eines Klanges gebildet. Eine Farbe kann als solche eine Schönheit besitzen, die weit über die Wohlgefälligkeit des Geformten, Klaren hinausgeht, die den Kreis gegenüber einer ganz unregelmäßigen Figur auszeichnet.

Meist sehen wir Farben als Eigenschaften von Dingen, deren Schönheit häufig mitwirkt. Aber vielleicht begeistert uns nicht die Schönheit des Grüns der Bäume im Frühling oder die Schönheit der grünen Farbe einer Wiese oder die der verfärbten Bäume im Herbst, sondern das Rot oder Grün eines Stoffes. Natürlich wird die Schönheit des Materials, sei es Wolle, Seide, Samt, Damast, mitwirken. Doch konzentrieren wir uns jetzt nur auf die Farbe. Eine gewisse Farbe kann eine große Schönheit besitzen, eine andere hingegen nicht. Wir bestreiten nicht, daß alle Farben, Rot, Orange, Gelb, Blau, Grün, auch Weiß und Schwarz, ihre besondere Schönheit haben. Doch gibt es viele Nuancen eines edlen Rot neben einem schreienden Rot, ein edles Grün neben einem langweiligen Grün usw.

Drei Faktoren sind hier zu beachten: erstens hat schon eine Farbe für sich allein eine echte Schönheit und nicht eine bloße Wohlgefälligkeit in einem formalen Sinn. Eine Farbe hat bereits eine material gefüllte, ausgesprochene Schönheit.

Zweitens wird diese Schönheit der Farbe als solche viel bedeutsamer, wenn die Schönheit des Materials, an dem sie haftet, der Stoff des Gewandes, des Vorhangs, der Decke, sich mit ihr verbindet. Noch ungleich bedeutsamer und zu einer anderen Stufe der Schönheit gehörig ist die Schönheit der Farbe, wenn sie als ein Element unter anderen der Gesamtschönheit eines Gegenstandes dient, z. B. die Farbe der Blumen, der Bäume, des Rasens, des Meeres, des Himmels, der Felsen oder die Farbe der Augen, der Haut, der Lippen in einem menschlichen Gesicht. Davon werden wir im zweiten Teil zu handeln haben und ebenso von der wiederum ganz neuen, mit allem anderen unvergleichbaren Funktion der Farbe in der Malerei.

Drittens ist hier eindeutig ein sichtbares *datum* Träger dieser Schönheit. Enthält aber die Schönheit, die eine Farbe an sich bedingen kann, schon einen so geistigen Charakter, daß sie in ihrer Qualität je mit der Schönheit der Tugend oder der Wahrheit verglichen werden könnte? Offenbar nicht! Wir haben es noch mit einer Sinnenschönheit zu tun, also einer Schönheit, bei der zwischen dem Träger und der an ihm erscheinenden Schönheit keine volle Diskrepanz vorliegt, die das Zentrum unseres Problems betrifft.

Eine ähnliche Stufe der Schönheit wie die der Farben ist auch die eines Materials als solchen, z. B. eines Gesteins, sei es des Sandsteins, des Travertins oder des Marmors. Diese Gesteine tragen zweifellos eine ausgesprochene Schönheit, auch in der visuellen Erscheinung ihrer tastbaren Qualitäten. Gewiß, wie die Farben erreichen sie eine viel größere Schönheit im Zusammenhang mit anderen Elementen, z. B.

ihrer Farbe, und besonders im Ganzen einer Landschaft oder an einem Gebäude. Doch in sich besitzen sie eine ähnliche echte Sinnenschönheit wie Farben. Dasselbe gilt für Material, wie Bronze und andere Metalle, sowie für Stoffe: Leinen, Wolle, vor allem Samt und Seide. Sie alle haben schon allein auf Grund des Materials einen ausgesprochenen ästhetischen Wert.

Klänge sind ebenfalls Träger einer Schönheit. Der Klang einer Geige, Flöte, Oboe, eines Cellos, Horns, einer Trompete, Posaune besitzt jeweils eine bestimmte Schönheit. Der Adel des Geigenklanges, die Süßigkeit der Flöte und erst recht der Oboe, die Fülle und Kraft des Klanges der Hörner, die helle Festlichkeit der Trompete und der heroische Klang der Posaune haben an sich schon eine ausgesprochene Schönheit, vergleichbar der der Farben. Andrerseits gibt es häßliche, gemeine Klänge: der Klang einer schlechten Geige, einer scharfen, schreienden oder einer Knödelstimme. Wie schön und wie häßlich kann der Klang einer menschlichen Stimme sein, wie schön ist die Stimme der Nachtigall!

Töne sind an sich, im Unterschied zu Klängen, keine Träger von Schönheit und Häßlichkeit. Es gibt keinen Sinn zu sagen, daß der Ton C schöner sei als G. Solange man einen Ton ganz für sich, isoliert nimmt, ist er ästhetisch neutral, abgesehen von der vorher erwähnten formalen Schönheit des reinen gegenüber dem unreinen Ton.

Schönheit der Gestalt als „Erfindung“ oder als Erfüllung des jeweiligen Gestaltprinzips

Nun wenden wir uns einer höheren, der zweiten Stufe innerhalb der Schönheit im vollen Sinn des Wortes zu. Höher als die Sinnenschönheit der Farbe, des Materials, der Klänge steht die Schönheit der Bäume, der Blumen, der Tiere und vor allem des menschlichen Körpers. Die Schönheit der Gestalt als solche stellt eine höhere Stufe dar als die der Farben, der Materialien und Klänge. Wir denken vorerst nur an die Schönheit der Pflanzen und Tiere auf Grund ihrer Gestalt, zu der natürlich die Schönheit der Farben und des Materials hinzukommt. Zunächst konzentrieren wir uns auf die Sinnenschönheit, die an der Gestalt im weitesten Sinn des Wortes haftet.

Wenn wir von Stufen der Schönheit sprechen, dürfen wir nicht vergessen, daß auch die Stufen der Fülle der „Erfindung“, des Interessanten mit ihnen verbunden sind. Die Frage, welches Gebilde eine größere Erfindung darstellt, spielt dabei gleichfalls eine große Rolle. Der

ästhetische Wert der Erfindung ist so wichtig, daß selbst die häßlichen Tiere wie Kröte, Octopus, Nilpferd trotz ihrer Häßlichkeit einen ästhetischen Wert haben. Die Welt wäre vom ästhetischen Standpunkt aus ärmer, wenn sie nicht existierten. Dieser ästhetische Wert der Erfindung muß klar gesehen werden, ohne deshalb die Sinnenschönheit und ihre Bedeutung zu übersehen oder zu unterschätzen bzw. sie auf eine bloß primitive Regelmäßigkeit und Harmonie zurückzuführen.

Natürlich sprechen wir noch nicht von der künstlerischen Schönheit, die z. B. eine Maske im Zusammenhang mit vielen anderen Dingen besitzen kann. Darauf werden wir im zweiten Teil ausführlich eingehen. Wir denken nur an die Tiere, die als solche häßlich sind, im Unterschied zu anderen Tieren, deren Gestalt edel und schön ist.

Wenn wir uns nun einer höheren Stufe der Sinnenschönheit zuwenden, der Schönheit einer Blume, eines Baumes, eines Hundes, eines Pferdes usw., so fällt uns auf, daß der Träger der Schönheit eine bestimmte Gestalt ist, zu der noch die Farben und das Material, z. B. der Blätter oder Blüten, hinzukommen.

Uns interessiert an dieser neuen Stufe der Schönheit vor allem die Rolle der Gestalt, nicht im Sinn einer bloßen Formeinheit wie bei der formalen primitiven Stufe der Schönheit des Dreiecks oder Kreises, sondern in einem viel tieferen Sinn, in dem Gestalt in immer neuer Variation eine bestimmte Erfindung konstituiert, so die Gestalt einer Pinie, einer Zypresse, eines Kastanienbaumes, einer Trauerweide, Birke, Pappel. Natürlich gehört zu der Erfindung, die jeder dieser Bäume darstellt, auch Form und Farbe der Blätter sowie des Stammes. Alle diese Bäume sind Träger einer hohen Sinnenschönheit, die weit über die Schönheit einer Farbe oder eines Klanges hinausreicht.

Eine besondere Stelle im Reich dieser Schönheitsträger nehmen die Blumen ein. Bei ihnen ist die Schönheit der Form, der Farben und des Materials ganz ineinanderverwoben; bei vielen tritt noch ihr Duft hinzu. Auf dieser Stufe setzt auch das Zusammenwirken der ausgedrückten metaphysischen Schönheit und der Sinnenschönheit ein. Die Blume ist ontologisch ein kostbares Gebilde und neben der Schönheit, die an ihr „erscheint", besitzt sie eine, die von ihr als Gebilde spricht: die metaphysische Schönheit des Blühens. Sie hat eine ontologische Sonderstellung im Reich der Pflanzen. Wie schön, wie edel kann eine Rose, eine Lilie, ein Maiglöckchen sein!

Hier können wir sehen, welche Stufe bereits die Sinnenschönheit erreicht, wie tief diese Schönheit sein kann. Denn trotz des ausgedrückten ontologischen Wertes und seiner Schönheit, trotz der ausgedrückten metaphysischen Schönheit steht doch die Sinnenschönheit im Vordergrund, die nicht vom Wesen dieses Gebildes spricht, sondern auf ihm geheimnisvoll ruht: auf seiner Form, seiner Farbe, dem Material seiner Blüten. Das wird uns ganz klar, wenn wir uns daran erinnern, wieviel schöner eine Lilie ist als ein Wurm, obgleich der Wurm ontologisch viel höher steht.

Es ist kein Zweifel, daß eine Baumart schöner ist als eine andere, z. B. eine Zypresse schöner als eine Fichte. Es gibt also eine Hierarchie der Schönheit dieser Gebilde. Eine Baumart ist als Erfindung noch potenter und als Gestalt noch schöner als eine andere. Dasselbe gilt für die Blumen.

Abgesehen von dieser Hierarchie gibt es noch die, die sich auf die volle Erfüllung des jeweiligen Gestaltprinzips in ein und demselben Exemplar bezieht und uns veranlaßt, eine Zypresse noch schöner als eine andere zu bezeichnen, eine Rose noch schöner als eine andere, ein Pferd noch schöner als ein anderes. Damit meinen wir, daß sich innerhalb eines Typus von Bäumen, Blumen, Tieren das innere Formprinzip dieser besonderen Gestalt vollkommen ungestört entfaltet und daß die Häßlichkeit aus irgendeiner Durchbrechung dieses Gestaltprinzips resultiert.

Das sichtbare Sosein der Gestalt eines Pferdes als solchen ist eine göttliche Erfindung. Es ist die Wurzel des besonderen Formprinzips, das erfüllt werden muß, und es bestimmt, welche Proportionen vorliegen müssen. Je mehr dieses besondere Formprinzip in einem individuellen Pferd verwirklicht ist, desto schöner ist dieses Tier.

Es ist interessant, daß ein und dieselbe Form je nach der durch die Eigenart einer bestimmten Gestalt intendierten Struktur, die unzählige Variationen aufweist, einmal störend wirkt und ein andermal ganz hineinpaßt. Dieselbe Nase, die das Gesicht einer Katze besonders schön macht, würde in einem menschlichen Antlitz die Schönheit des Gesichtes schwer beeinträchtigen. Selbst innerhalb einer Tierart, z. B. der Hunde, gibt es viele verschiedenartigste Erfindungen, wie Schäferhunde, Spitze, Pudel, Dackel usw. Für den einen Typus sind kurze Beine oder ein verhältnismäßig großer Kopf nicht störend, vielmehr sogar gefordert. Bei einer anderen Hunderasse wäre dies störend und würde uns berechtigen, ein solches Tier als häßlich zu bezeichnen.

Merkwürdigerweise finden wir, je mehr eine Spezies schon als Spezies eine größere Schönheit erreichen kann, desto seltener ein vollkommenes individuelles Exemplar dieser Spezies. Ein Pferd ist seltener

perfekt gebaut, d. h. fehlerlos schön, als ein Baum oder eine Blume. Sicher ist ein Mensch in seiner Gestalt seltener vollendet schön als ein Pferd.

Die ästhetische Qualität der Gestalt ist also eine höhere Form der Schönheit als die der Farben, Materialien und Klänge. Diese Art der Schönheit ist in dem Formprinzip fundiert, das die besondere Gestalt beherrscht.

Schönheit der Spezies und andere Qualitäten der Tiere

Ferner gibt es eine Sinnenschönheit, die nicht von der Erfüllung des Formprinzips einer Spezies abhängt, sondern deren Träger die Spezies selbst ist. Die Spezies des Pferdes ist als solche schön im Unterschied zu der Spezies eines Bandwurms. Wir sehen dies am klarsten, wenn wir auf die Tiere blicken, deren Spezies ein Träger der Häßlichkeit ist. Bei der Häßlichkeit einer Kröte, eines Octopus, eines Nilpferdes zielen wir nicht auf die Häßlichkeit ab, die durch die Nichterfüllung des diesem Sosein innewohnenden Formprinzips bedingt ist, sondern von viel allgemeineren Gesetzen der Komposition.

Bei den Gestalten, die an sich schön sind, spielt die Frage, ob etwas ihrem Gestaltprinzip widerstreitet oder nicht, eine viel größere Rolle als bei den an sich häßlichen Gestalten. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Kröten oder Nilpferden ist viel geringer, die Frage, wieweit ihr Gestaltprinzip voll erfüllt ist oder nicht, ist vom ästhetischen Gesichtspunkt aus bei weitem nicht so wesentlich wie bei einem Pferd, einem Deutschen Schäferhund – und gar bei einem menschlichen Gesicht.

Selbst innerhalb jener Tierarten, die als Spezies eine ausgesprochene Schönheit der Form besitzen, gibt es nicht nur große Unterschiede, sondern auch ganz verschiedene Wertqualitäten. Der einzigartige Charme und die Poesie des Esels, die unerhörte Erfindung, die dieses Tier darstellt, ist ein anderer positiver ästhetischer Wert als der des noblen, schönen Pferdes. Die Dackel haben nicht die Schönheit des Deutschen Schäferhundes, der Dogge, des Neufundländers, doch haben sie einen ganz eigenen ästhetischen Charme ebenso wie die kleinen Pekinesen.

Die Originalität der Gestalt, die besondere Erfindung, die in solchen Tiergestalten liegt, der Reichtum der Erfindung ist eine eigene Art von ästhetischem Wert, der von der Schönheit der Proportionen, die

gewisse Tierarten auszeichnet, ganz verschieden ist. Wieviel reicher ist die Welt auch vom ästhetischen Standpunkt aus dadurch, daß es Kamele, Giraffen, Känguruhs, Frösche gibt, obwohl diese Tierarten nicht die Schönheit des Pferdes, Löwen oder Hirsches erreichen.

Die Schönheit, die direkt in der Gestalt und Farbe des Tieres fundiert ist, stellt, wie wir sahen, eine viel gehaltvollere Schönheit dar als die auf anderen Werten beruhende. Sie ist nicht deren *splendor* und Duft, sondern direkt in bestimmten Gestalten und Farben fundiert und durch deren Qualität und Eigenart bedingt.

Zu dieser Schönheit tritt noch manches hinzu und ist eng mit ihr verwoben, so eine Analogie zum Ausdruck – gewiß ganz verschieden von dem eigentlichen Ausdruck –, ebenso eine Manifestation des Tieres, seiner Lebensweise, gewisser Qualitäten, die über die reine Gestaltschönheit hinausgehen.

Von diesem Ausdruck sprachen wir im vorigen Kapitel. Denken wir nur daran, daß die Taube sanft aussieht, die Spinne böse, die Schlange durch ihre Art der Bewegung, ihre Zunge usw. listig und bösartig. Ob wir diese Qualitäten, selbst im bloß analogen Sinn, von diesen Tieren aussagen können, ist mehr als zweifelhaft. Doch drückt ihr Aussehen diese Qualitäten aus. Wieweit sie zu ihrer Schönheit oder Häßlichkeit beitragen, ist wiederum eine andere Frage. Aber gewisse Züge dieser Tiere – das Benehmen der Hunde, ihre Vitalität, ihr freudiges Umherspringen, die friedliche Lebensweise der Schafe und Lämmer, ihre Verbundenheit mit der sie umgebenden Natur, die weidenden Kühe, die Stille und Eleganz der Bewegungen der Katzen, ihr aristokratischer Zug im Vergleich zu vielen anderen Tieren, das Fliegen der Vögel, ihr Gesang, das Verhältnis vieler Vögel, z. B. der Schwalben, zu den verschiedenen Jahreszeiten – sind Träger einer poetischen Qualität und tragen bei zu der Schönheit, die sie auf Grund ihrer Gestalt und Farbe besitzen, ja verbinden sich in intimer Weise mit ihr. So sind viele Tiere auf dem Hintergrund der sie umgebenden Natur Träger einer hohen poetischen Schönheit. Sie erreichen dadurch eine noch viel höhere Art von Schönheit.

Gestalt und Schönheit der Melodie

Im Reich des Hörbaren finden wir den Träger dieser höheren Schönheit viel früher. Schon in der Gestalt der Melodie, die sich durch eine bestimmte Tonfolge konstituieren kann, haben wir einen Träger eminenter ästhetischer Werte, selbst abgesehen von der Rolle der Har-

monie und der Entfaltung der Melodie in einem Musikstück. Eine Melodie kann Träger einer sublimen geistigen Schönheit werden, aber auch eines ästhetischen Unwertes, der eine ganz neue Dimension besitzt. Gewisse Melodien sind trivial, gemein und antagonisieren den hohen Wert schöner Melodien in einer ganz anderen Weise, als die typische Häßlichkeit eine Antithese der Schönheit ist.

Das *Largo* von Händel, der „Liebestod" im *Tristan*, das Gregorianische *Kyrie eleison* der Osterzeit oder das *Alleluja* in der Messe der Osternacht erschließen uns eine sublime geistige Welt, eine tief bedeutsame geistige Schönheit.

Hier begegnen wir zum erstenmal dem Typus einer Schönheit, die in ihrer Geistigkeit und Tiefe nur mit der Schönheit hoher Tugenden oder gar eines Heiligen verglichen werden kann. Es tritt uns das eigentliche Mysterium entgegen, daß Sichtbarem und Hörbarem eine Schönheit anvertraut ist, die wir sonst nur bei der hohen metaphysischen Schönheit finden. Bei diesen Trägern von Schönheit liegt eine völlige Diskrepanz ihrer ontologischen Würde und der Schönheit vor, die an ihnen erscheint. Diese geistige Schönheit übertrifft erstens qualitativ weit alle vorher erwähnten Arten der Schönheit, wie die der Farben, des Materials, der Klänge; ja sie stellt eine Schönheit zweiter Potenz dar. Zweitens unterscheidet sich die Beziehung dieser Schönheit zu ihrem Träger radikal von der Trägerbeziehung bei jener Schönheit, die ein Abglanz anderer Werte ist, ein *splendor veri, splendor boni.*

Die Schönheit einer Tugend ist eine Ausstrahlung ihres sittlichen Wertes. Je höher dieser ist, desto schöner ist die Tugend. Es besteht ein einsichtiger Zusammenhang, eine tiefe, organische Verbundenheit dieser Schönheit mit der Tugend und ihrem sittlichen Wert.

Die Verbindung einer Melodie, eines Gestaltgebildes, das sich aus Tönen zusammensetzt, mit der tiefen geistigen Schönheit ist in keiner Weise ein einsichtiger Zusammenhang, sondern ein Mysterium. Die Verbindung ist eine viel losere.

Damit kommen wir auf die zentrale Frage zurück, die wir im sechsten Kapitel aufgeworfen haben. Die Antwort auf sie soll im nächsten Kapitel gegeben werden.

9. Kapitel

Lösung des Rätsels: Das Mysterium der geistigen Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem

Abgrenzung der an Sichtbarem und Hörbarem erscheinenden geistigen Schönheit von Symbol und Ausdruck

Wir sahen, daß wir in der Welt des Sichtbaren und Hörbaren nicht nur ausgedrückte metaphysische Schönheit und Sinnenschönheit finden, sondern auch eine spezifisch geistige Schönheit, wie die Schönheit einer herrlichen Landschaft, etwa der Albaner Berge, vom Palatin aus gesehen, oder des Golfs von Neapel oder des Adagio aus dem *Harfenquartett* von Beethoven. Diese Schönheit ist nicht nur der Sinnenschönheit unvergleichlich überlegen, sie ist nicht nur eine viel höhere, sublimere, eine Schönheit zweiter Potenz, sondern sie ragt in ihrer Geistigkeit über die Welt der sichtbaren Gegenstände und hörbaren Entitäten, an denen sie auftritt, weit hinaus. Sie hat qualitativ viel mehr Verwandtschaft mit der hohen metaphysischen Schönheit.

Hier bekommt die Frage, wie kann ein physischer Gegenstand, z. B. ein felsiger Berg, in einem bestimmten Licht eine Schönheit besitzen, die nur mit der metaphysischen Schönheit hoher Tugenden verglichen werden kann, ihre volle Bedeutung.

Es ist nicht schwer zu verstehen, daß alle Versuche vergeblich sind, welche die Art, wie diese sublime geistige Schönheit z. B. am *sterbenden Sklaven* von Michelangelo haftet oder am Adagio von Beethovens *neunter Symphonie* oder an der Landschaft von Florenz, vom Bellosguardo aus gesehen, auf eine Verbindung zurückführen, wie sie zwischen Symbol und Symbolisiertem, bei Zeichen, Bedeutung, Analogie und Ausdruck besteht.

Wir sagten schon, daß hier keine hochintelligible Verbindung vorliegt wie bei dem Wort und seiner Bedeutung. Denn die geistige Schönheit der Melodie oder einer Landschaft ist eine voll anschauliche Ge-

gebenheit. Die Schönheit ist ebenso unmittelbar gegeben wie die Melodie oder die Landschaft.

Ebenso erübrigt sich, auf den Unterschied zwischen der Verbindung von geistiger Schönheit des Sichtbaren oder Hörbaren mit ihrem Träger und der Verbindung zwischen allen Zeichen oder Anzeichen mit dem Angezeigten einzugehen. Bei diesen ist das Angezeigte nicht anschaulich gegeben. Eine anschauliche Gegebenheit, z. B. das rote Licht, weist auf einen Sachverhalt – Verbot des Weiterfahrens – hin, der offensichtlich nicht anschaulich gegeben ist. Er erscheint in keiner Weise an dem Licht, so daß wir dieses in irgendeinem Sinn als seinen Träger bezeichnen könnten.

Meist hat man darum versucht, dieses Erscheinen der geistigen Schönheit an einem Sichtbaren und Hörbaren bzw. die Verbindung beider so diskrepanten Gegebenheiten als symbolische Relation zu interpretieren. Offenbar ist dies ebenfalls eine ganz falsche These, eine Interpretation, die der Wirklichkeit in flagranter Weise widerspricht.

Die symbolische Verbindung ist erstens nicht anschaulich, zweitens setzt sie einen besonderen Akt voraus, durch den etwas den Charakter des Symbols für ein anderes erhält. Um das Symbol zu verstehen, müssen wir über diesen Akt der Festlegung des Symbols unterrichtet sein wie bei allen konventionellen Zeichen. Das Symbol kann auf das Symbolisierte nur hinweisen, wenn wir wissen, daß es als Symbol eingesetzt ist. Von der unmittelbaren anschaulichen Verbindung, die zwischen der Melodie oder der Landschaft und der geistigen Schönheit besteht – eine Verbindung, die kein Wissen voraussetzt –, ist bei der symbolischen Relation keine Rede.

Drittens vertritt die Melodie oder die Landschaft nicht die Schönheit, sondern sie trägt sie, die Schönheit erscheint an ihr. Von einer Beziehung, die Botschaftscharakter hat, kann keine Rede sein.

Viertens ist das Symbolisierte nicht anschaulich gegeben, es steht nicht in voller Selbstgegebenheit vor mir, es wird nicht wahrgenommen im weitesten Sinn des Wortes; und das ist gerade bei dieser hohen geistigen Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren der Fall.

Die Beziehung der Melodie oder der Landschaft zu der hohen geistigen Schönheit kann auch nicht auf die qualitative Analogie zurückgeführt werden.

Die Beziehung von Licht und Wahrheit z. B. ist zwar anschaulich und setzt kein Wissen voraus, um entdeckt zu werden. Doch ist sie keineswegs derart, daß uns mit dem Sehen des Lichtes auch das Wesen

der Wahrheit unmittelbar gegeben wäre, während im Anhören der Melodie oder im Wahrnehmen der Landschaft die Schönheit ebenso unmittelbar gegeben ist wie das sichtbare und hörbare Gebilde. Jeder Mensch wird sie notwendig im Hören der Melodie oder im Wahrnehmen der Landschaft irgendwie erfassen, falls ihm das entsprechende Organ für Schönheit nicht ganz fehlt.

Die qualitative Analogie ist ja ein bestimmtes Phänomen, eine einzigartige qualitative „Ähnlichkeit" zweier ganz verschiedener Dinge; sie ist eine typische Relation zwischen zwei ganz verschiedenen Gegebenheiten. Um sie zu erfassen, müssen wir die beiden Gegenstände unabhängig voneinander kennen; dann entdecken wir diese merkwürdige Beziehung. Von all dem ist bei der Schönheit der Melodie keine Rede.

Der Beziehung von sichtbaren und hörbaren Gebilden zu der hohen geistigen Schönheit, die an ihnen erscheint, steht der Ausdruck am nächsten. Dennoch wäre es ein großer Irrtum, beide zu verwechseln. Man könnte versucht sein zu sagen: „Wie das Gesicht eines Menschen seine volle, tiefe Schönheit nur dadurch erhält, daß es die geistigen Qualitäten dieser Persönlichkeit auszudrücken vermag, so ist es bei allen sichtbaren und hörbaren Gebilden, die Träger einer hohen geistigen Schönheit sind. Die Schönheit, die in anderen Werten fundiert und gleichsam ihre Ausstrahlung, ihr Duft ist, wird hier dadurch, daß dieses sichtbare Gebilde – das Gesicht – den Adel der Seele, die Genialität, die Tiefe der Person ausdrückt, selbst sichtbar."

Wohl erreicht die nur durch Formen und Farben bedingte Schönheit des menschlichen Gesichtes niemals den Rang einer hohen geistigen Schönheit, außer durch den hinzukommenden Ausdruck. Aber so wahr dies ist, so unmöglich ist es, die sublime geistige Schönheit von Sichtbarem und Hörbarem generell auf den Ausdruck zurückzuführen bzw. zu behaupten, diese hohe geistige Schönheit sei immer die metaphysische Schönheit, d. h. jene, die eine Ausstrahlung anderer Werte ist – seien es ontologische oder qualitative – wie der Duft der sittlichen, „intellektuellen" oder vitalen Werte, die sich in einem menschlichen Gesicht sichtbar manifestieren, etwa die Güte, Reinheit und geistige Tiefe.

In den meisten Fällen, in denen uns die hohe geistige Schönheit sichtbarer und hörbarer Gebilde tief ergreift, kommt ein Ausdruck im engeren Sinn nicht in Frage. Aber selbst durch das Phänomen des Ausdrucks im weiteren Sinn läßt sich das Wunder der Erscheinung dieser geistigen sublimen Schönheit an sichtbaren und hörbaren Gebilden nicht erklären.

Wir erwähnten schon verschiedene Arten[1] des Ausdrucks im weiteren Sinn. Eine ist das Sichtbarwerden gewisser Qualitäten eines Gegenstandes in seiner äußeren Erscheinung. Bei ihr fällt die ganze Dimension des Durchbruchs einer personal geistigen Qualität in der Erscheinung weg; denn es handelt sich nicht um Personen, sondern um apersonale Gebilde. Aber was sich in ihrer sichtbaren Erscheinung ausprägt, geht über ihre materiellen und physiologischen Elemente hinaus. Im Anblick eines großen Wasserfalles sind wir, wie bereits erwähnt, von seiner Kraft beeindruckt; im Anblick der Felsen und Berge von ihrer Festigkeit und Unerschütterlichkeit. Diese Qualitäten ihres Wesens: Kraft, Festigkeit, Unerschütterlichkeit, sind an sich nicht rein sichtbarer Natur. Sie sind zwar keine geistigen Qualitäten, noch viel weniger personale, wohl aber gehen sie als Qualität weit über Gegebenheiten wie groß und klein, laut und leise, rot oder grün hinaus. Nicht alle Dinge, die eine Kraft enthalten, prägen diese Qualität in ihrer Erscheinung aus. Diese Qualität kehrt selbst in verschiedensten Seinssphären analog wieder. Wir haben es mit einem Typus von besonderer qualitativer Analogie zu tun. Gewiß ist diese Kraft, diese Unerschütterlichkeit ein Träger von Schönheit, und zwar metaphysischer Schönheit. Sie ist die Ausstrahlung des Wertes der Kraft, der Unerschütterlichkeit.

Offensichtlich ist die Schönheit eines Berges nicht auf diese Schönheit beschränkt. Die ästhetischen Qualitäten eines besonderen Berges: seine Form, seine Farbe, das Licht, das auf ihm ruht, seine Umgebung, gehen offenbar weit über den sichtbaren Ausdruck des Wesens dieses Gebildes hinaus, sie haften direkt an dem sichtbaren Aspekt.

Außer den Dingen, die diese Unerschütterlichkeit und Gewalt ausdrücken, gibt es noch große Unterschiede der Schönheit, die von der besonderen Form, Farbe, der sie umgebenden Landschaft bedingt sind. Das zeigt uns deutlich, daß die hohe geistige Schönheit, die an ihnen haftet, von der ausgedrückten metaphysischen Schönheit ganz verschieden ist. An der sublimen Schönheit des Vesuvs im Golf von Neapel können wir deutlich sehen, daß sie sich nicht auf die metaphysische Schönheit der Kraft, der Festigkeit des Berges zurückführen läßt.

Selbst bei dem wiederum ganz anderen Typus von Ausdruck: der Freudigkeit des strahlenden blauen Himmels, einem Phänomen, das man nur in ganz analogem Sinn als Ausdruck bezeichnen kann, liegt etwas anderes vor als bei der geistigen sublimen Schönheit des *Largo*

1) Vgl. 5. Kapitel, S. 147 f.; 7. Kapitel S. 162 und S. 173 ff.

von Händel. Gewiß ist die reine Qualität der Freudigkeit, die in keiner Weise eine erlebte personale Freude zu sein prätendiert, sondern eine reine Qualität und nichts von einer Person Vollzogenes ist, die nicht die der personalen Stellungnahme der Freude eigene Seinsform und Realitätsstufe besitzt, auch Träger einer besonderen Schönheit. Aber diese Schönheit der Freudigkeit ist nicht die einzigartige Schönheit eines von der Sonne durchstrahlten blauen Himmels. Die Freudigkeit ist ein Faktor unter vielen anderen, die die sublime Schönheit des Himmels fundieren. Für uns kommt es hier darauf an, zu sehen, daß die Art, wie die Freudigkeit am blauen Himmel haftet, nicht identisch ist mit der Art, wie die Schönheit an ihm erscheint. Obwohl die Verbindung eines sichtbaren und eines geistigen Gehaltes – wie der Qualität der Freudigkeit – jener Verbindung, die bei der sublimen geistigen Schönheit mit einem Sichtbaren oder Hörbaren vorliegt, viel näher steht als alle vorher erwähnten Formen, ist sie doch nicht mit dieser identisch. Vor allem wäre es ganz falsch, zu versuchen, diese Art geistiger Qualitäten, wie Freudigkeit, drohendes Unheil, Tragik usw., zwischen das sichtbare und hörbare Gebilde und seine geistige Schönheit einzuschalten. Es ist eine ähnliche, analoge Art der Verbindung, aber sie birgt nicht dasselbe Mysterium, das die Beziehung der hohen geistigen Schönheit zu einem sichtbaren oder hörbaren Gebilde in sich trägt.

Das Geheimnis der sublimen geistigen Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren und ihr Verhältnis zur Sinnenschönheit

Wir sahen oben, daß sich die sublime geistige Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren deutlich von der ausgedrückten metaphysischen Schönheit abhebt. Andererseits wirkt sie mit ihr in bedeutsamer Weise zusammen. Diese Schönheit zweiter Potenz haftet an ihrem Träger, ähnlich wie die Sinnenschönheit, ebenso unmittelbar, ebenso anschaulich, aber in noch viel unintelligiblerer Weise. Wenn es schon merkwürdig ist, ja unintelligibel, daß das Erscheinen von Sinnenschönheit von der Qualität von Farben, der Eigenart des Materials, den Formen und Proportionen eines Gegenstandes abhängt, so ist dies bei der sublimen geistigen Schönheit ein großes natürliches Mysterium. Die Diskrepanz zwischen den Bedingungen innerhalb des Sichtbaren und Hörbaren für das Erscheinen der sublimen geistigen Schönheit einerseits und der Tiefe, Bedeutsamkeit, Geistigkeit dieser Schönheit zwei-

ter Potenz andererseits ist so groß, daß wir wahrhaft vor einem einzigartigen *mirandum* stehen.

Obgleich wir diese Schönheit zweiter Potenz scharf von der bloßen Sinnenschönheit in all ihren Abstufungen trennen müssen, sei doch ausdrücklich betont, daß sie die Sinnenschönheit voraussetzt und ohne diese nicht an Sichtbarem und Hörbarem erscheinen könnte. Die Sinnenschönheit ist eine wesentliche Voraussetzung, wenn sie auch für die Schönheit zweiter Potenz eine rein dienende Funktion hat.

Die Existenz der Sinnenschönheit wurde nie geleugnet. Auch die ausgedrückte metaphysische Schönheit bleibt zwar geheimnisvoll, birgt aber nicht ein Mysterium wie das der Schönheit zweiter Potenz innerhalb des Sichtbaren und Hörbaren.

Nicht nur die Unabhängigkeit von der ontologischen Hierarchie, die wir schon bei der Sinnenschönheit feststellen konnten, sondern vor allem der Abgrund, der zwischen der außerordentlichen Tiefe der spezifisch geistigen Qualität dieser Schönheit und ihrem Träger klafft, zeigt uns, daß die Behauptung falsch ist, keine Schönheit, die an Sichtbarem und Hörbarem auftritt, könne jemals die Höhe der metaphysischen Schönheit erreichen. Platon und Plotin deduzierten, daß es so sein müsse, weil sichtbare und hörbare Träger unmöglich eine ähnliche Schönheit besitzen könnten wie die an rein geistigen Entitäten haftende. Wie sollte ein materielles Ding, etwa ein Berg, seine Farbe und ein bestimmtes Licht auf ihm, eine Schönheit besitzen von gleichem Rang mit der, die an einer Tugend oder an der Wahrheit haftet? Das kann nicht sein.

Diese Argumentation wäre korrekt, wenn bei dieser Schönheit zweiter Potenz im Reich des Sichtbaren und Hörbaren dasselbe Verhältnis von Träger und Getragenem vorläge wie bei der metaphysischen Schönheit. Wäre diese verklärte Schönheit eines Sichtbaren oder Hörbaren ein Abglanz des Wesens ihres Trägers, wie die metaphysische Schönheit der Demut ein Duft, ein Abglanz des sittlichen Wertes ist, dann wäre ein Berg in einem bestimmten Licht oder ein aus Tönen, Harmonien, Klängen aufgebautes Gebilde wie das Adagio des *Harfenquartetts* unmöglich ebenso sublim und geistig wie die Schönheit der Demut. Aber das Verhältnis von Träger und Getragenem ist eben bei dieser Schönheit zweiter Potenz, die an Sichtbarem und Hörbarem auftritt, radikal verschieden von dem bei der Schönheit der Demut vorliegenden.

Der sichtbare Gegenstand oder die Komposition vieler sichtbarer Gegenstände oder die hörbare musikalische Entität, wie ein Satz aus einem Quartett oder das ganze Quartett, hat eine ganz andere Funk-

tion für seine Schönheit als sittliche Tugenden für ihre metaphysische Schönheit. Der sichtbare oder hörbare Träger ist nur ein Piedestal, auf dem diese Schönheit geheimnisvoll erscheint. Ihr Träger wird durch sie nicht auf das Niveau erhoben, das sie selbst besitzt. Diese Schönheit spricht nicht vom Wesen ihres Trägers, sondern von etwas ungleich Höherem.

Der Mensch wird durch den sittlichen Wert seines Verhaltens erhoben. Er hat voll teil an ihm. Er erhält eine neue Kostbarkeit durch den sittlichen Wert und darum bekleidet ihn die Schönheit, die der Duft, der *splendor* dieses sittlichen Wertes ist. Sie ziert ihn – es ist seine Schönheit.

Aber bei der Schönheit zweiter Potenz des Berges geschieht dies nicht. Er wird nicht als reales Gebilde mit dieser Kostbarkeit bekleidet. Entdecken wir die Schönheit der Seele eines Menschen, so spricht diese Schönheit von seinem Wesen, sie kündet von ihm, wir sehnen uns nach Gemeinschaft mit ihm als dieser realen Person. Bei dem Berge wollen wir gewiß weilen; wir sehnen uns, wenn wir ferne sind, ihn wiederzusehen. Aber nicht vom Berg als realem Gebilde, nicht von seiner Steinmasse kündet diese Schönheit. Sie kündet von viel höheren Realitäten. Sie weckt Sehnsucht in uns nach der Welt hoher geistiger Wirklichkeiten, im Grunde nach dem, was „über uns" ist, „*quae sursum sunt*" (Kol 3,1); sie zieht uns nach oben.

Dies hat Kardinal Newman in bezug auf die Musik in folgende wunderbare Worte gefaßt: „Sieben Noten hat die Tonleiter, mach vierzehn daraus, gleichwohl, welch spärliches Rüstzeug für ein so gewaltiges Beginnen! Welche Wissenschaft bringt aus so wenig so viel hervor? Aus welch dürftigen Grundstoffen erschafft ein großer Meister seine neue Welt? Sollen wir sagen, all diese überfließende Intensität sei nur ein geistreicher Einfall oder ein Kunstgriff wie irgendein Spiel oder eine Eintagsmode, ohne Wirklichkeit, ohne Sinn? Oder ist es möglich, daß das unerschöpfliche Hervorbringen und Anordnen der Töne – so reich, doch so einfach, so verschlungen, doch so wohlgeordnet, so mannigfaltig, doch so majestätisch – bloßer Schall sein sollte, der vorüberzieht und vergeht? Können jene geheimnisvollen Erschütterungen des Herzens, jene heftige Erregung, jenes seltsame Verlangen nach, wir wissen nicht was, jene erhabenen Eindrücke, wir wissen nicht woher, durch etwas Wesenloses in uns erzeugt werden, das kommt und geht und in sich selbst beginnt und endet? Es ist nicht so; es kann nicht sein. Nein, sie sind einer höheren Sphäre entsprungen, sie sind der Erguß der ewigen Harmonie in das Gefäß des geschaffenen Tones. Sie sind das Echo aus unserer Heimat, sie sind die Stimme

der Engel oder das *Magnificat* der Heiligen oder die lebendigen Gesetze der Herrschaft Gottes oder göttliche Attribute. Sie sind etwas über sie selbst hinaus, das wir nicht umfassen, nicht aussprechen können, obwohl ein sterblicher Mensch, vielleicht durch nichts anderes vor seinen Gefährten ausgezeichnet, die Gabe hat, sie hervorzulocken."[2]

Vergleich mit den Sakramenten
Diskrepanz von Träger und Getragenem

Wir stoßen hier auf ein *mirandum,* auf das Mysterium, daß dem Sichtbaren und Hörbaren die Möglichkeit anvertraut wurde, eine Schönheit erscheinen zu lassen, präsent zu machen, die weit über den ontologischen Rang dieser Gebilde sowie über alle ihre qualitativen Werte hinausgeht. Dieses *mirandum,* dieses natürliche Mysterium wird vielleicht am besten charakterisiert, wenn wir es mit dem unerhörten, übernatürlichen Mysterium vergleichen, das für den Katholiken in den Sakramenten enthalten ist. So groß der Abstand und Unterschied zwischen beiden ist, sie haben beide eine analoge Diskrepanz von Träger und Getragenem. Es ist etwas Unerhörtes, daß bei der Taufe durch die Begießung des Hauptes mit Wasser und die dazu gesprochenen Worte dem Täufling ein neues, übernatürliches Leben eingepflanzt wird. Es ist etwas Unbegreifliches, daß dieses große heilige Geschehen mit diesen bescheidenen Dingen so verknüpft wird, daß sie nach der Lehre der Kirche gleichsam zu Bedingungen für die Eingießung des Lebens der Gnade gemacht werden. Eine gewisse Analogie in bezug auf die Diskrepanz von Träger und Getragenem bzw. auf die bescheidene Rolle des Trägers ist bei der Schönheit zweiter Potenz von Sichtbarem und Hörbarem zu finden, die wir daher quasi-sakramentale Schönheit nennen können. Selbstverständlich ist diese Diskrepanz bei den Sakramenten noch unvergleichlich größer. Sie umspannt den Unterschied von natürlich und übernatürlich, bei der Schönheit zweiter Potenz nur den von materiell und geistig innerhalb des Natürlichen.

Wir weisen auf diesen Vergleich nur hin, um die demütig dienende Rolle des Sichtbaren und Hörbaren bei dem Erscheinen der Schönheit

2) *Sermons and Discourses, 1839–1857,* ‚From Oxford University XV: The Theory Of Developments In Religious Doctrine', Longmans, Green and Co., New York, London, Toronto 1949, p. 90 (in Purificationem BMV 1843).

aufleuchten zu lassen sowie die geheimnisvolle Bindung eines viel Höheren an gewisse scheinbar unwesentliche Bedingungen. Nähme man Rosenwasser oder Wein für die Taufe, so wäre sie nicht gültig. Ändert man etwas an einer Melodie – einige Töne[3], das Tempo – so kann die schöne, erhabene Melodie viel weniger schön und bedeutend werden, ja unter Umständen wird ihre ganze Schönheit zerstört, sie kann ins Triviale und Geschmacklose abgleiten.

Diese Diskrepanz von „Ursache" und „Wirkung" ist unbegreiflich – aber es ist eben keine wirkliche Ursache. Diese Faktoren erzeugen nicht die Schönheit, sie sind nur Bedingungen, die sie erscheinen lassen, an die das Erscheinenkönnen der Schönheit gebunden ist.

Bedenken wir all dies, dann verstehen wir, warum es nicht unmöglich ist, daß an Sichtbarem und Hörbarem eine qualitativ ebenso sublime Schönheit wie die metaphysische Schönheit hoher Tugenden haften kann. Das Haften am Träger, die Beziehung zum Träger ist eben in beiden Fällen ganz verschieden.

Diese Schönheit zweiter Potenz ist qualitativ mit der hohen metaphysischen Schönheit näher verwandt als mit der reinen Sinnenschönheit. Die Sinnenschönheit hat eine ganz andere Beziehung zu ihrem Träger als die metaphysische Schönheit, die der Glanz und Duft anderer Werte ist. Auch die Sinnenschönheit ist unabhängig vom ontologischen Rang ihres Trägers und haftet nur an dessen Aussehen. Sie erhebt sich aber nicht wie die spezifisch geistige Schönheit zweiter Potenz über die ganze natürliche, körperliche Sphäre.

Wir sehen also, daß das Fundierungsverhältnis zu ihrem Träger den entscheidenden Unterschied von metaphysischer Schönheit und der Schönheit zweiter Potenz im Reich des Sichtbaren und Hörbaren ausmacht. Die metaphysische Schönheit der Reinheit, die ihr Duft und Abglanz ist, kommt der reinen Person als volle Eigenschaft zu, sie spricht von dieser ihrer Eigenschaft. Die sublime geistige Schönheit im Reich des Sichtbaren und Hörbaren hingegen spricht nicht von ihrem Träger, sie erscheint an ihm, er ist gleichsam nur ein Piedestal. Sie spricht von etwas ganz anderem, Höherem.

3) Vgl. Schopenhauer: „Wie erstaunlich, daß der Wechsel eines halben Tones, der Eintritt der kleinen Terz statt der großen uns sogleich und unausbleiblich ein banges, peinliches Gefühl aufdringt . . ." *Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1. Band, § 52 *(Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke,* Brockhaus, Wiesbaden 1949, 2. Band, S. 308).

Was ist dieses Höhere, von dem sie spricht? In der Antwort gilt es sowohl auf das hinzuweisen, von dem sie kündet, als auch die Art des Kündens oder Sprechens aufzuzeigen, die sich scharf von der Fundierung der metaphysischen Schönheit in den Werten, deren Abglanz sie ist, unterscheidet. Die Schönheit zweiter Potenz „spricht" von der Welt hoher Güter und ihrer Werte, sie ist ein Wort der ganzen Welt der Werte, die uns umgibt, bis hinauf zu der unendlichen Schönheit Gottes. Diese Schönheit erscheint gewissermaßen an dem Sichtbaren und Hörbaren, von denen sie jedoch nicht spricht. Sie ist verschieden von der metaphysischen Schönheit, dem Abglanz anderer Werte, die je nach dem in Frage kommenden Wert qualitativ eine andere ist. Wir sahen schon, daß die Verbindung der metaphysischen Schönheit mit dem ihr zugrundeliegenden Wert eine ganz intime ist. Sie spricht nicht von dem Wert. Sie ist sein Abglanz, sein Duft, und um sie zu erfassen, muß ich erst den Wert erfassen, dessen Abglanz sie ist. Dasselbe gilt für die ausgedrückte metaphysische Schönheit.

Bei der Schönheit zweiter Potenz hingegen ist das Verhältnis zur Welt der Güter und Werte ein ganz anderes. Sie ist erstens nicht ein Duft oder Abglanz dieser Werte, sondern sie „spricht" nur von ihnen. Zweitens ist es ein „Sprechen" von dieser Welt im allgemeinen und ein unbestimmtes, ahnungshaftes Widerspiegeln. Drittens brauchen wir keineswegs an die Welt der Werte und Güter denken, um die Schönheit zu erfassen. Ganz im Gegenteil, diese Schönheit erhebt uns rein durch ihre Eigenqualität in die Welt der Werte, des Geistes, der Wahrheit.

In der Schönheit zweiter Potenz gibt es eine Hierarchie. Je höher und sublimer diese Schönheit ist, um so mehr zieht sie uns rein durch ihre Qualität in sublimere Höhen bis *in conspectum Dei.*[4]

4) Es wäre ein unmögliches Unterfangen, diese Welt hoher Werte, von der die Schönheit zweiter Potenz sichtbarer und hörbarer Dinge spricht, im einzelnen angeben zu wollen. Bei der Musik ist, sobald die Verbindung mit dem Wort vorliegt, die Situation eine andere. Dann kann sich die Schönheit zweiter Potenz in einzigartiger Weise mit dem „Ausdruck" verbinden. Die sublime Freude des Wiedersehens nach all dem Leiden im *Fidelio* findet einen ergreifenden Ausdruck in dem „O namenlose Freude!" Gewiß, die Schönheit der Musik als solche ist von anderen Faktoren bedingt als von denen, die die Freude „ausdrücken". Aber die Musik dient ganz der ausgedrückten metaphysischen Schönheit der Freude. Die direkte Schönheit des Musikstücks und der in ihm ausgedrückten metaphysischen Schönheit der edlen sublimen Freude fließen dabei in unvergleichlicher Weise zusammen.

Die Schönheit zweiter Potenz des Sichtbaren und Hörbaren spricht von der Welt Gottes, der Welt über uns. Das brachte Newman in dem schon erwähnten Zitat über die Musik herrlich zum Ausdruck. Vor allem aber spricht sie von der Welt natürlicher Werte, von der Fülle und dem Reichtum des Lebens, von dem Glück, der *joie de vivre* (Lebensfreude) bis hinauf zu dem tiefen Glück der Liebe und der Existenz als Person. Sie „spricht" davon, sie „drückt es nicht aus". Die Schönheit zweiter Potenz kündet nur von all dem rein qualitativ und ganz im allgemeinen.

10. Kapitel

Die geistige Fülle der Schönheit zweiter Potenz

Um die einzigartige Qualität der geistigen Schönheit zweiter Potenz mehr herauszuarbeiten, wollen wir auf verschiedene bedeutsame Wertqualitäten hinweisen, die dieser Schönheit in einzigartiger Weise innewohnen.

Die der geistigen Schönheit innewohnenden Wertqualitäten als Antithesen zu bestimmten Unwerten

Von vornherein sei ausdrücklich betont, daß dieses Innewohnen scharf von der Ausstrahlung unterschieden werden muß, die wir bei dem Verhältnis der metaphysischen Schönheit zu den ihr zugrundeliegenden Werten feststellten. Das Innewohnen bedeutet, daß die Schönheit zweiter Potenz gewisse Wertqualitäten enthält, die für sie charakteristisch sind. Es ist darum ein völlig neuer Typus von Verbindung, der zunächst von dem der Ausstrahlung, die bei der metaphysischen Schönheit vorliegt, zu trennen ist. Bei dem Innewohnen sind diese Wertqualitäten in der Schönheit enthalten, ohne das Thema der Schönheit selbst zu bilden. Die Schönheit besitzt in gewisser Weise diese Wertqualitäten *per eminentiam*. Das Innewohnen ist auch nicht die Beziehung, die diese Schönheit zu der Welt der Werte besitzt, von der sie durch ihre Qualität ganz allgemein kündet. Die Wertqualitäten, auf die wir hier hinweisen wollen, sind nicht die, nach denen wir im vorigen Kapitel fragten: „Von was spricht die geistige Schönheit zweiter Potenz?"

Nein, es sind Elemente dieser Schönheit selbst, die sie charakterisieren und die in ihr gegenwärtig sind. Der Hinweis auf sie hat den Sinn, die Qualität dieser Schönheit klarer aufleuchten zu lassen, ihre Würde, Geistigkeit und Tiefe zu erschließen.

Bei der Herausarbeitung der Schönheit zweiter Potenz ist es jedoch notwendig, auch auf die Unwerte hinzuweisen, zu denen sie eine spezifische Antithese bildet. Mit einem Wort, um dieser Schönheit philosophisch gerecht zu werden, müssen wir einen Umweg einschlagen, der zunächst befremden mag.

Das Einzigartige ist erstens, daß die Schönheit zweiter Potenz, diese hohe Schönheit, die das Sichtbare und Hörbare besitzen kann, eine Antithese zu ganz verschiedenen Unwerten allgemeiner Art bildet; zweitens die Art, in der ihr diese Antithese innewohnt, in der sie, ohne daß die Träger dieser allgemeinen Werte gegenwärtig sind, diese Werte rein in ihrer Qualität besitzt. Wir wollen zuerst die verschiedenen unwertigen Qualitäten aufzählen, die diese Schönheit zweiter Potenz antagonisiert, deren positives Gegenteil sie einschließt.

Es sei gleich betont, daß diese negativen Qualitäten nicht nur von der Schönheit, sondern auch von ganz anderen Werten antagonisiert werden. Das primäre Gegenteil dieser Unwerte, ihr primäres positives Gegenstück ist nicht diese Schönheit, sondern es sind Werte, die auch an Gegenständen zu finden sind, bei denen die Schönheit nicht thematisch ist.

Wir denken an Unwerte wie z. B. an das Prosaische im Sinne eines Negativwertigen, einer öden Nüchternheit, oder an das Philiströse, das Bourgeoise; an das Sentimentale, das Unechte; an das Flache, Mediokre, Platte. Es ist ohne weiteres einzusehen, daß es sich, vielleicht mit Ausnahme des Prosaischen, nicht um in erster Linie ästhetische Unwerte handelt. Wir werden, um ihre Eigenart und insbesondere ihr wahres primäres Gegenteil, den jeweils in Frage kommenden Wert, herauszuarbeiten, von außerästhetischen Gegenständen ausgehen müssen, vor allem von allgemeinen personalen Haltungen oder von Dingen, in denen die Wahrheit das Thema ist, wie Weltanschauungen, philosophische Werke, Gedankenströmungen. Wenn wir diese Werte, die in der Schönheit zweiter Potenz rein qualitativ zu finden sind, ohne daß ihre eigentlichen Träger vorliegen, herausgearbeitet haben, werden wir auf das zweite Problem zurückkommen: auf die Art, wie diese Werte in der Schönheit inkorporiert sind, auf das geheimnisvolle Innewohnen dieser Werte in ihr.

Die beiden Arten des Prosaischen

Wir beginnen mit dem Prosaischen, einem Unwert, der allerdings mehr ästhetischer Natur ist. Alle Schönheit bildet eine Antithese zu

der Qualität des Prosaischen, wir könnten auch sagen: Alle Schönheit singt!

Mit prosaisch meinen wir nicht immer etwas Negativwertiges. Es gibt zwei Grundarten des Prosaischen: Das Neutrale, Indifferente vom Standpunkt der qualitativen Werte und das Prosaische im Sinne eines ästhetischen Unwertes.

Zu dem Prosaischen im ersten Sinn gehören viele praktische Dinge und Tätigkeiten, die einen Nützlichkeitswert haben, die unerläßlich, aber vom ästhetischen Standpunkt aus völlig indifferent sind und keinen ästhetischen Wert oder Unwert besitzen, z. B. Sich-Anziehen, Hände-Waschen, Sich-Rasieren, Teller-Waschen, Aufziehen der Uhr. Wenn wir sagen, die Schönheit bilde eine Antithese zu allem ästhetisch völlig Indifferenten, so ist dies eine Selbstverständlichkeit.

Es gibt aber auch einen Sinn von prosaisch, der einen ästhetisch negativen Charakter hat und ein ästhetischer Unwert ist. Dieser negativen Qualität des Prosaischen begegnen wir vor allem in der Sphäre unseres praktischen Lebens. Es ist die Atmosphäre, die eine Fabrik, ein Büro haben kann, die gewisse Menschen, die typischen Banausen, ausstrahlen.

Diese öde, graue, deprimierende Atmosphäre ist das äußerste Gegenteil zu allem Glanzvollen, Festlichen, zu allem Gehaltvollen. Wenn wir „festlich" sagen, könnte man denken, wir dächten bei dem Prosaischen an das Alltägliche. Der Ausdruck alltäglich wird allerdings manchmal im Sinn von prosaisch gebraucht, aber es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, etwas sei nur, weil es jeden Tag geschieht und wir ihm täglich begegnen, mit dem Prosaischen irgendwie identisch. Der Sonnenaufgang und der Sonnenuntergang sind tägliche Ereignisse, manchmal außerordentlich schön, manchmal weniger schön, aber immer das Gegenteil von prosaisch und nicht alltäglich im Sinn von prosaisch.

Ebensowenig darf man das Prosaische mit dem Gewohnten verwechseln. Es ist gewiß eine tragische Schwäche des Menschen, daß er durch Gewohnheit abstumpft und selbst Güter mit hohen Werten, wenn er täglich mühelos mit ihnen in Berührung kommt, nicht mehr so schätzt wie früher. Aber es ist nur eine Gefahr unsererseits, für den Wert einer Sache zu erblinden. Dadurch wird eine unprosaische Sache niemals prosaisch. Wir mögen ihren vollen Glanz nicht mehr ganz erfassen, doch wird sie uns nie prosaisch vorkommen. Die Qualität des Gewohnten, das man selbstverständlich hinnimmt, ist von der des Prosaischen im Sinn eines ästhetischen Unwertes gänzlich verschieden. In der Natur gibt es nichts Prosaisches. Selbst der unbedeutendste

Gegenstand, ein Sandkorn, ein Wassertropfen, ist nicht prosaisch in diesem Sinn. Schon die ontologische Würde alles Seienden schließt dies aus. Das Prosaische ist eine Qualität, die menschlichen Fähigkeiten und Tätigkeiten anhaften kann, wenn sie sich nicht als bescheidene Mittel dienend in unser Leben einfügen, sondern gleichsam in ihrer nüchternen Gehaltlosigkeit eine Thematizität beanspruchen, die ihnen nicht zukommt.

Vergleichen wir einen orientalischen Basar, einen Souk, mit einem modernen Warenhaus! Wir denken dabei nicht an den ästhetischen Unterschied in der Qualität der Waren, nicht an den zwischen echten orientalischen und modernen, imitierten Teppichen usw. Wir denken an die organische, von menschlichem Leben erfüllte Atmosphäre des Souk, an die Art, wie die Waren verteilt sind und verkauft werden, im Gegensatz zu der mechanisierten, entmenschlichten, nüchternen, öden Atmosphäre des modernen Warenhauses. Diese ist typisch prosaisch. Oder vergleichen wir die Werkstatt eines Handwerkers, z. B. eines Schusters, mit einer Fabrik! In der Werkstatt finden wir noch oft ein organisches, von menschlich Personalem durchflutetes Leben, in der Fabrik die Öde des rein Mechanischen, der Maschine. Theodor Haecker hat mit Recht auf den radikalen Unterschied von Maschine und Werkzeug aufmerksam gemacht.[1] Beim Werkzeug ist der Mensch noch *causa principalis* (die Hauptursache), das Werkzeug nur *causa instrumentalis* (werkzeugliche Ursache). Dagegen ist die Maschine nahezu *causa principalis* und der Mensch, der die Maschine bedient, eine bloße *causa remota* (Fernursache).

Es ließen sich noch viele solche Beispiele anführen, am deutlichsten tritt jedoch die Qualität des Prosaischen in gewissen Menschen hervor. Der Bürokrat ist spezifisch prosaisch. Das Prosaische ist eine Mechanisierung des Geistigen, ein bloßes seelenloses Haften am Gerippe einer Sache. Noch prosaischer als der Bürokrat ist der Banause. Wir meinen den Menschen, der einer Pseudorealistik huldigt, für den nur Dinge im Sinn einer nackten, nüchternen Nützlichkeit real sind. Alles Übrige gilt ihm als „romantische" Spielerei, Illusion, Zeitverlust. Menschen, die alles in einem grauen, nüchternen Licht sehen, diese Nüchternheit für die einzig gültige, seriöse Realität halten, in der und bei der sie sich allein wohl fühlen und die sie sogar lieben, verbreiten eine prosaische, bedrückende, öde Atmosphäre um sich.

1) *Was ist der Mensch?*, Hegner-Bücherei im Kösel-Verlag, München 1948, S. 36 ff.

Das Prosaische findet sich analog in der Welt der Universität. Es gibt eine spezifisch professorale Öde, eine peinliche Schulmeisterei, die einen besonderen Gegensatz zu der Genialität eines Forschers, eines Denkers und zu der wahren Geistigkeit bildet. Goethe hat sie wunderbar in der Gestalt des Famulus Wagner gezeichnet und in dem Wort: „Daß diese Fülle der Gesichte der trockne Schleicher stören muß!"[2] zum Ausdruck gebracht. Der Famulus Wagner ist typisch prosaisch.

Besonders tritt das Prosaische als Kontrast zum Poetischen oder zum Adel und Glanz echter Geistigkeit hervor, wenn es störend in die Welt der in ihrem Wert leuchtenden Dinge und der Schönheit eindringt. Dann können auch die bloß neutralen, glanzlosen Dinge, die prosaisch in dem ersten, allgemeinen Sinn sind, prosaisch im engeren Sinn eines ästhetischen Unwertes werden.

Der Unterschied von prosaisch und nicht prosaisch zeigt sich besonders klar, wenn wir bedenken, wie die Liebe und insbesondere die verliebte Liebe alles an sich Glanzlose, Alltägliche, Praktische seiner Prosa entledigt, sobald man es gemeinsam mit dem geliebten Menschen tun kann. Rein praktische Tätigkeiten, wie Zimmer-Putzen, Teller-Waschen usw., verlieren ihre Prosa, solange wir sie mit dem geliebten Menschen zusammen verrichten. Die Liebe ist so sehr das Gegenteil aller Prosa, daß Teller-Waschen mit dem Geliebten nicht mehr prosaisch ist, weil die Eigenatmosphäre dieser Tätigkeiten ganz verdeckt ist durch den Glanz der Liebe, durch das festliche Glück, das das Zusammensein mit dem geliebten Menschen spendet. Die Prosa dieser Tätigkeiten ist zum Schweigen gebracht durch den Gesang der Liebe.

Aber hier handelt es sich nur um das Prosaische im Sinn des Glanzlosen, Neutralen, nicht um das Prosaische, das ein ästhetischer Unwert ist. Das nur neutrale Objekt kann durch das Licht, das vom Zusammensein mit dem geliebten Menschen stammt, in den Glanz dieser Situation hineingezogen werden. Das Teller-Waschen ist nicht mehr glanzlos. Dagegen wird das Prosaische als ausgesprochener Unwert, das Öde und verletztend Anmaßende des Prosaischen im zweiten, eigentlicheren Sinn nur zum Schweigen gebracht durch den Glanz der verliebten Liebe. Man sieht dann wohl den Kontrast zu der Situation, z. B. die öde bedrückende Welt eines prosaischen Menschen, der dabei ist, oder die Prosa eines Warenhauses, aber der Glanz des Zusammenseins mit dem Geliebten, die Poesie, die sein Wesen ausstrahlt, ist so stark, daß das Prosaische im negativwertigen Sinn übertönt wird.

2) *Faust*, 1. Teil, V. 520 f.

Um zu sehen, in welchem Sinn die Schönheit in ihrem holden Klang, ihrem Geschenkcharakter, ihrer Superabundanz einen spezifischen Kontrast zu allem Prosaischen darstellt, sind einige der falschen Antithesen zum Prosaischen sehr aufschlußreich.

Pseudoantithesen zum Prosaischen: das Sensationelle und das Spannende

Es gibt Menschen, die aus der Langeweile und Öde der Prosa in das Sensationelle flüchten. Das Spannende eines Detektivromans bildet wohl einen gewissen Gegensatz zu dem Alltäglichen, Nüchternen, zu langweiliger Arbeit, aber es ist in Wahrheit keine Antithese zu der wirklichen Prosa. Die reine Spannung, die Erregung der Erwartung, das Appellieren an unsere Sensationslust – sei es ein Fußballspiel oder ein Rennen, die grausame Sensation eines römischen Zirkus oder eines Boxkampfes, sei es eine Detektivgeschichte als Roman oder Film – dies alles ist nur ein formaler, aber kein qualitativer Gegensatz zur Prosa. Es ist der Gegensatz der Sensation zu der monotonen, gleichmäßigen, nüchternen Prosa, aber qualitativ viel mehr der Gegensatz zum Langweiligen als zum Prosaischen. All diese Dinge sind ja als solche selbst prosaisch; sie können uns nie über das Prosaische emporheben, sie sind nur ein Palliativmittel gegen das Gelangweiltsein. Nach dem Gespanntsein fällt man um so mehr in die Langeweile zurück. Man erhält durch diese Art des Herausgerissenseins in keiner Weise die Kraft, die prosaisch-alltäglichen Dinge, die unerläßlich sind, ohne Langeweile zu erledigen. Man wird eben durchaus nicht über das Prosaische hinausgehoben, sondern bleibt auf derselben Ebene. Der Gegensatz ist rein formaler Natur.

Wir erwähnen diese Wirkungen auf die Person nur, um zu zeigen, daß das Sensationelle, diese Qualität des Spannenden, Aufregenden, keine wirkliche Antithese zur Prosa darstellt.

Wir müssen aber betonen, daß nicht jede Spannung sensationell ist. Ganz im Gegenteil! Es gibt eine edle hochbedeutsame Spannung, die sowohl im Leben wie in der Kunst eine große Rolle spielt. Sie ist ein Urelement, das einen hohen Wert besitzt und in aller Dramatik im Leben und in der Kunst, besonders in der Literatur, einen spezifischen Ausdruck findet. Diese Spannung ist nie bloße Spannung. Sie ist immer in dem Wert von hohen Gütern und Geschehnissen fundiert. Der dramatische Aufbau in einem Kunstwerk, z. B. die Spannung in der Szene zu Beginn von Dostojewskis *Idiot:* die Einladung bei Nastasja

Filippowna, oder in der Szene am Anfang seiner *Brüder Karamasow,* in der der Vater Karamasow und Starez Sosima sich begegnen, ist fundiert in einem hohen ästhetischen Wert. Auf all das werden wir im zweiten Teil ausführlich eingehen.

Die rein psychologisch bedingte nervöse Gespanntheit, z. B. mancher Gestalten Dostojewskis, ist eine negative Qualität, sowohl vom personalen als auch vom gesundheitlichen Standpunkt. Aber die sensationelle Spannung ist keine bloße Spannung wie der grundlose, obwohl natürlich nicht ursachlose Zustand des Gespanntseins.

Das Sensationelle ist eine bestimmte Qualität, die sowohl in der Art des Objektes als in dessen Wirkung auf den Menschen fundiert ist. Der Durst nach Sensationellem ist der Neugier ähnlich. Das Sensationelle ist an sich ein Unwertiges, aber der Unwert variiert selbstverständlich je nach der Art des Objektes und seiner Wirkung. Wird das Sensationelle vom Anblick grausamer, brutaler Dinge genährt, so ist dies natürlich viel schlimmer als die Sensation in einem Detektivroman. In unserem Zusammenhang kommt es nur darauf an, zu sehen, daß das Sensationelle selbst in seiner harmlosen Form keinerlei Gegensatz zum Prosaischen bildet. Auch das Sensationelle kann prosaisch sein und ist es sogar meistens. Alles harmlos Unterhaltende, etwas durchaus Legitimes und oft als bloße Spannung spezifisch Entspannendes, stellt ebenfalls keinen spezifischen Gegensatz zum Prosaischen dar. Das Unterhaltende braucht nicht prosaisch zu sein, aber es ist nie dessen Antithese.

Das Festliche

Ein anderer Gegensatz, der mit dem von prosaisch und seiner wahren Antithese nicht verwechselt werden darf, ist der von alltäglich und festlich. Festlich ist ein ausgesprochener Wert, eine Qualität, die bereits in relativ peripherer Form auftreten kann und bis in größte Höhen hinaufreicht. Sie enthält verschiedene Elemente. Einmal das *vacare,* das Freisein von Arbeit, das Herausgehobensein aus dem Arbeitenmüssen im Schweiß des Angesichts, das Befreitsein vom Zwang des nur Nützlichen, das Freisein für das *frui.* Ein anderes Element ist das des Glanzes, eines hellen Lichtes statt einer trüben, nüchternen Beleuchtung. Dieses Element hat einen spezifisch ästhetischen Charakter. Die Feste sollen gefeiert werden.

Das erste Element, das *vacare,* kommt im Sabbat sowie im Sonntag in einer sublimen Form zur Geltung. Es ist eine Vorwegnahme, ein Abglanz des *vacare* in der Ewigkeit, von dem der heilige Augustinus

in den erhabenen Schlußworten seines Werkes *De civitate Dei*[3] spricht: *„Ibi vacabimus, et videbimus . . .“* („Da werden wir feiern und schauen . . .“). Der Sonntag ist ein heiliges *vacare*, ein Tag, der Gott in besonderer Weise gehört und dem Lobpreis Gottes gewidmet ist. Mit diesem Element hängt als zweites das des Festlichen im Sinn des Lichtvollen, der spezifisch ästhetischen Qualität, zusammen: der Tag des Herrn soll festlich begangen werden.

Ein drittes Element des Festlichen ist das Außergewöhnliche, wie das Gedenken eines bedeutsamen Ereignisses, sei es der Tag des Ereignisses selbst, sei es die Erinnerung daran. Meist ist das der Sinn und Grund, Feste zu feiern – vom Geburtstag eines Familiengliedes, Hochzeit und silberner Hochzeit als intimen Festen, von den öffentlichen Festen eines Landes: dem Gedenktag der Geburt einer für dieses Land besonders wichtigen Persönlichkeit oder eines für dieses Land bedeutsamen Ereignisses, bis hinauf zu den glorreichen heiligen Festen, die sich auf die *magnalia Dei* (Großtaten Gottes) beziehen, den *causae exemplares*, den Urbildern wahrer Feste.

Aber es gibt auch Feste, die keinen solchen Sinn haben, bei denen das Element des Gedenkens eines großen Ereignisses fehlt: Feste um der Festfreude willen. Sie sind gewiß ein sehr viel periphererer Typus, aber sie haben vom ästhetischen Standpunkt ein besonderes Interesse, weil bei ihnen das ästhetische Element ganz nackt hervortritt. Diese Feste sind ein Ausdruck der Lebensfreude; sie werden nur um der *joie de vivre*, des Sich-Freuens willen gefeiert. Dahin gehören die früheren Feste an den Höfen der Könige, die Karnevalsfeste in vielen Städten wie Rom, München, Köln usw. oder Feste, an denen sich alle Menschen kostümieren, aus der Prosa des Alltags in eine bunte, farbige, tönende Welt heraustreten, in der getanzt wird und alle Arten von Spielen und Überraschungen veranstaltet werden.

Diese Form des Festlichen hebt sich von der Nüchternheit des Alltags in zwar peripherer, aber sehr ausgesprochener Weise ab. Sie bildet einen Gegensatz zum Prosaischen, aber nicht die spezifische Antithese, die uns über die Prosa erhebt. Diese Art des Antiprosaischen läßt uns die Prosa des Alltags gleichsam für kurze Zeit vergessen. Sie hat vor allem den Charakter der Ausnahme, des Außergewöhnlichen.

Die Schönheit hat jedoch immer *a fortiori* den Charakter des Festlichen. Selbst eine bescheidene Schönheit, nicht nur die zweiter Potenz, ist festlich: sie bildet auch in dieser Hinsicht eine Antithese zum Prosaischen.

3) XXII, 30.

Eine andere falsche Antithese zum Prosaischen ist das Phantastische, eine unreale Welt, in der die klassische Struktur des Kosmos aufgehoben ist, eine Welt des Irrealen, in der alles anders ist, die Welt des Märchens, des Irrlichtes, der Heinzelmännchen, der Zwerge. Das Phantastische ist eine ganz andere Qualität als das Sensationelle. Es teilt mit diesem das Spannende und das Außergewöhnliche, aber beide gehen in ganz verschiedene Richtungen.

Das Phantastische ist trotz der etymologischen Beziehung des Wortes zu Phantasie durchaus nicht ein bloßes Geschöpf der Phantasie, d. h., nicht alles, was die Phantasie hervorbringt, hat die spezifische Qualität des Phantastischen. Es besitzt vielmehr die Anziehungskraft des Irrealen, Verwirrenden, des Unmöglichen, einer Welt, in der alle Naturgesetze aufgehoben sind. Es bildet den radikalen Gegensatz zum echten Wunder, in dem Gottes Allmacht reine Naturgesetze, die ja seine Schöpfung sind, für einen Augenblick suspendiert – bei dem der Blick, der uns plötzlich in den Himmel gewährt wird, den tiefen Sinn einer Offenbarung hat und zugleich in vielen Fällen Gottes unendliche Barmherzigkeit ausdrückt. Wir sagen, das Phantastische bildet die radikale Antithese zum authentischen Wunder. Denn beim Wunder werden keineswegs alle Naturgesetze in sinnloser Weise auf den Kopf gestellt, wir werden nicht in eine irreale, konfuse Welt versetzt, sondern alle Konturen der Natur bleiben klar in ihrer Geistigkeit erhalten. Aber über ihnen leuchtet das unmittelbare Eingreifen Gottes, des Schöpfers des Himmels und der Erde, als helles, strahlendes Licht auf, in dem auch alles Irdische, Natürliche in voller Klarheit verbleibt. Die Proportionen des Kosmos werden kein verwirrendes Durcheinander, sondern durch das Aufleuchten des Absoluten, des Übernatürlichen rückt alles an seine wahre Stelle.

Offenbar ist es nicht unsere Aufgabe, an dieser Stelle über die Realität des Wunders als solchen zu sprechen – weder darauf hinzuweisen, daß aus der Annahme eines persönlichen, allmächtigen, allgütigen Gottes die Möglichkeit des Wunders sich logisch ergibt, noch zu erörtern, ob Wunder in Wirklichkeit stattgefunden haben oder nicht. Es genügt uns, zu zeigen, daß das Phänomen des Wunders und seine glorreiche Qualität von der des Phantastischen nicht nur radikal verschieden, sondern ihr völlig entgegengesetzt ist. Im Wunder öffnet sich unserem Blick die höhere Wirklichkeit. Zum Wesen des Wunders gehört

seine absolute Wirklichkeit, die uns durchaus nicht aus der Welt des Realen in eine Welt der Phantasie versetzt.

Wir sagten soeben, nicht alle Schöpfungen der Phantasie seien phantastisch. Wohl ist alles Phantastische eine Ausgeburt der Phantasie, aber nicht jedes Phantasiegebilde ist phantastisch. Wir brauchen dabei offenbar nicht das Phantastische von der Kraft der Phantasie im Sinn der Erfindung bei einem Künstler zu unterscheiden und auch nicht von der Phantasie, die z. B. zu vielen naturwissenschaftlichen Entdeckungen erforderlich ist. Hingegen ist es notwendig, darauf hinzuweisen, daß die Auswirkung der Phantasie selbst in der Mythologie nicht die Qualität des Phantastischen besitzen muß. Die Welt Homers ist nicht phantastisch. Die Personifizierung von Urphänomenen in der Natur, die Darstellung von Göttern und Göttinnen wie Apollo, Aphrodite, Pallas Athene, Poseidon, Ares ist frei vom Irrlichtschein des Phantastischen. Zweifellos trennt ein Abgrund ihr Wirken vom oben erwähnten Wunder, aber es enthält nicht das verwirrende Halbdunkel, nicht die Welt der Zauberei und des Grusligen, die dem Phantastischen anhaftet. Die griechische Mythologie besitzt im Unterschied zu vielen anderen Mythologien eine klassische Helle, in der das poetische Element vorherrscht.

Wenn wir das Phantastische als eine falsche Antithese zum Prosaischen bezeichnen, wollen wir damit keineswegs behaupten, daß es etwas Negativwertiges darstellt wie weitgehend das Sensationelle. Es ist nur nicht die wahre und richtige Antithese zum Prosaischen, ebenso wie die Flucht ins Phantastische nicht der Weg zur Überwindung des Prosaischen ist. Vor allem ist das Phantastische nicht das Element, das die Schönheit antiprosaisch macht, und nicht der Grund, warum die Schönheit „singt". Doch hat es seinen legitimen Platz im Leben der Menschen, besonders der Kinder. Das Phantastische im Märchen hat einen ausgesprochenen Wert. Die Welt wäre ärmer ohne die Märchen, besonders ohne die Grimmschen. Aber ihr Wert ist nicht primär das Phantastische, sondern die große Poesie, die in ihnen mit dem Phantastischen verbunden ist. Sie verleihen tief menschlichen Wahrheiten einen Ausdruck und versetzen uns durch ein liebliches freies Spiel der Phantasie in ein schönes „Märchenland".

Doch hat sogar das Phantastische in dem viel ausgeprägteren, gefährlicheren und noch spezifischeren Sinn, als es in der Romantik, besonders in der deutschen, zu finden ist – sei es bei Tieck, in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* oder am ausgeprägtesten bei E.T.A. Hoffmann –, seinen Charme und kann in gewissen Kunstwerken zu

ihrem künstlerischen Wert beitragen. Es kann sich auch mit echter Poesie verbinden.[4]

Das Poetische, die wahre Antithese zum Prosaischen

Die spezifische Antithese zum Prosaischen in seinen zwei Formen ist das Poetische, ein hochbedeutsamer ästhetischer Wert, auf den wir im elften Kapitel ausführlich eingehen. Es ist ein Urelement in der Kunst, nicht nur in der Kunstgattung Poesie als Teil der Literatur, sondern in allen Literaturgattungen, in der Musik, in den bildenden Künsten und in besonderem Maß in der Natur.

Das Poetische spielt aber auch in unserem Leben eine große Rolle; es haftet an vielen Situationen und Persönlichkeiten; es ist eine tiefe Quelle des Glückes. Gewisse Persönlichkeiten haben einen spezifisch poetischen Charme. Das Poetische kann in vielen Schichten ihres Wesens auftreten: in der Grazie ihrer Lebensäußerung, ihres Lächelns, ihres Schreitens, ihrer Ausdrucksweise, bis hinauf zu den höchsten Ausstrahlungen ihres Wesens. Es sei nur darauf hingewiesen, daß es die spezifische Antithese zum Prosaischen bildet und daß bei ihm die Antithese zur Prosa in eine ganz andere Richtung geht als beim Phantastischen, gar nicht zu reden von der nur scheinbaren, falschen Antithese des Sensationellen.

Wenn das Poetische die spezifische Antithese zur Prosa darstellt – eine Antithese wie die von schwarz und weiß –, so enthält jede Schönheit, abgesehen von der allerprimitivsten Formenschönheit der Regelmäßigkeit, eine Antithese zur Prosa. Die Schönheit ist ihrem Wesen nach unprosaisch. Sie ist es nicht im Sinn der spezifischen Antithese wie das Poetische, schon weil sie eine unvergleichlich allgemeinere Wertqualität darstellt. Aber sie ist in anderer Hinsicht das noch viel bedeutsamere Gegenteil des Prosaischen, sowohl als Gegenteil glanzloser Neutralität und der Abwesenheit aller qualitativen Werte wie auch als Gegenteil eines bestimmten Unwertes. Das Wertvolle als solches ist immer spezifisch unprosaisch. In der metaphysischen Schönheit, dem Duft und dem Glanz des jeweiligen Wertes, kommt diese Urantithese besonders zur Geltung.

---

4) Ein interessantes Beispiel für die Verschiedenheit zwischen dem Phantastischen in diesem Sinn und der Atmosphäre der griechischen Mythologie ist die Novelle von Eichendorff: *Das Marmorbild*, in dem aus der klassischen Aphrodite eine romantisch-phantastische Venus wird.

Es gilt zu verstehen, daß nicht nur die metaphysische Schönheit in dem oben erläuterten Sinn, sondern die unmittelbar an sichtbaren und hörbaren Gebilden erscheinende Schönheit diese tiefe Antithese zu allem Prosaischen enthält. Auch diese Schönheit „singt", und zwar in allen ihren verschiedenen Rangstufen, obgleich sich dieses Element in der Schönheit mehr und mehr steigert, je sublimer sie ist.

Sowohl die Schönheit einer Rose, Hyazinthe, Lilie, die Schönheit der Landschaft wie die der Umgebung von Florenz oder der Apuane[5] bei Carrara oder Sarzana als auch die Schönheit der Kolonnaden von Bernini und der Peterskuppel in Rom, der Mediceer Gräber von Michelangelo, des *Concert champêtre* (des ländlichen Konzerts) von Giorgione, des *Air* von Bach oder des Adagio der *neunten Symphonie* von Beethoven antagonisiert das Prosaische. Immer ist diese Schönheit das absolut Unprosaische.

Gewiß, viele dieser Gegenstände besitzen zudem eine spezifische Poesie: die Blumen, die Umgebung von Florenz, das *Concert champêtre*. Aber weder der Blick auf die Apuane noch die Kuppel der Peterskirche, noch das *Air* oder das Adagio der *neunten Symphonie* sind spezifisch poetisch. Sie sind, wenn man will, poetisch *per eminentiam*. Ihre grandiose Schönheit, ihr erschütternder Ernst ragen über das Poetische hinaus. Auf alle Fälle gibt es viele schöne Dinge, die in ihrer Schönheit und außer ihr die Qualität des Poetischen besitzen. Es gibt andere schöne Dinge, bei denen wir nicht von poetisch sprechen können, nicht in dem Sinn, als wären sie unpoetisch – wahrhaftig nein! –, jedoch in dem Sinn, daß sie „überpoetisch" sind, in ihrer Schönheit noch über diese Qualität hinausragen.

Es gibt aber auch schöne, auf niedrigerer Stufe stehende Dinge als die spezifisch poetischen, bei denen die poetische Note nicht das Thema bildet; ihre Schönheit geht in eine andere Richtung, ohne je „unpoetisch" zu sein.

Das Mediokre, Philiströse und Bourgeoise als objektive Antithesen zur Schönheit

Ein zweites in der Schönheit enthaltenes Element ist die Antithese zu aller Mediokrität, zu dem Philiströsen und Bourgeoisen. Ernest Hello sagt in seinem Buch *L'Homme*[6], der mediokre Mensch haßt

5) Toskanisches Gebirge.
6) S. Einleitung, S. 19, Anm. 8.

nichts so sehr wie die Schönheit. Er trifft damit zweifellos etwas sehr Tiefes. Doch kommt es uns nicht auf die Stellung des Mediokren zur Schönheit an, sondern auf die objektive Antithese, die die Schönheit zum Mediokren darstellt, auf die Qualität der Freiheit und Weite, die in jeder Schönheit zu finden ist, abgesehen von der untersten Form der bloßen Schönheit des Geformten im Gegensatz zum Chaotischen. Dieser besondere Wert der geistigen Freiheit und Weite, der eine Antithese zu der Qualität des Mediokren, Philiströsen, Bourgeoisen bildet, ist eines der Elemente, die in der Schönheit enthalten sind, besonders in der zweiter Potenz. Natürlich gilt dies gleichfalls für die metaphysische Schönheit. Aber es ist merkwürdig, daß auch die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren diese Fülle, Höhe und Tiefe besitzen kann. In der Schönheit der Natur und großer Kunstwerke lebt diese Freiheit und Weite. Sie ist das Gegenteil alles Mediokren, Philiströsen, Bourgeoisen. Darum haßt ja der Mediokre, wie Hello sagt, die Schönheit. Er ahnt, daß sie implicite ein Verdikt über den furchtbaren Unwert seiner Geistesverfassung enthält. Der Unwert ist nicht in erster Linie ein ästhetischer. Zumindest gehört er nicht primär zu der Familie der ästhetischen Unwerte. Das Thema des Mediokren sowie des philiströs Bourgeoisen ist kein ästhetisches. Beide Qualitäten sind geistige Unwerte, die primär an der Geistesart gewisser Menschen haften, aber auch an ihren Produkten, z. B. an Theorien und Pseudokunstwerken. In der Natur sind diese Unwerte nicht zu finden.

Gerade darin besteht das Merkwürdige und Überraschende, daß die Schönheit zweiter Potenz eine qualitative Antithese zu diesen Unwerten bildet, obgleich es sich bei ihren Trägern durchaus nicht um personale Haltungen handelt. Hier muß gleich vor einem Mißverständnis gewarnt werden. Der Ausdruck medioker kann in einem weiteren Sinn oder in einem spezifischen, engeren verstnden werden. Im weiteren Sinn bedeutet er nur eine Abwesenheit von Größe, z. B. wenn sich ein Werk oder der Geist eines Menschen nicht über eine niedrige Stufe erhebt, sondern zum schwachen Durchschnitt gehört. Aber diese Qualität haben wir hier nicht im Auge. Vielmehr denken wir an jene Mediokrität, die einen aggressiven Charakter hat und ein ausgesprochener, fataler Unwert ist. Wir werden versuchen, die Mediokrität im letzten, engeren Sinn kurz herauszuarbeiten.

Offenbar sind die Termini philiströs und bourgeois viel eindeutiger. Sie weisen immer auf einen sehr „positiven" Unwert hin. Obgleich philiströs, bourgeois und medioker im engeren Sinn nicht identisch sind, können wir sie doch zusammenfassen, weil sie alle den Gegensatz zu geistiger Freiheit und Weite enthalten. Sie sind qualitativ sehr ver-

wandt. Das Philiströse ist immer zugleich medioker und das spezifisch Bourgeoise hat zum mindesten immer einen Beigeschmack von Mediokrität.

Um das Gemeinsame von Mediokrität im Sinn der aggressiven Mediokrität und von Philiströsem und Bourgeoisem zu verstehen, müssen wir natürlich von einem Menschen ausgehen, von dem wir diese Prädikate aussagen. Dies ist der Mensch der diminutiven Wertbetrachtung. Er leugnet die Werte nicht, aber er interpretiert sie in einer Weise, die ihnen jede Größe, alles Absolute, Unbedingte raubt. Der Mediokre weicht der Forderung der Werte aus. Er will sich zwar nicht gegen sie auflehnen, sich jedoch nur bis zu einem gewissen Grad auf sie einlassen. Der Philiströse haßt jede Unbedingtheit. Er will nie sein warmes Nest verlassen, nie den sicheren Boden unter seinen Füßen verlieren. Seiner Grundeinstellung gemäß sieht er alles Große, Unbedingte, Heroische, alle Glut und volle Hingabe als „übertrieben" an. Er will weder prometheisch gegen die Welt der Werte – letzten Endes gegen Gott – protestieren noch sich wirklich hingeben. Er ist zwar kein von bösen Leidenschaften hin und her geworfener Mensch, kein Lüstling, der all sein Geld für die Befriedigung seiner Lust verschwendet, kein Vater Karamasow, er ist auch nicht der typische Geizkragen wie in Molières *L'Avare* oder wie der Vater der Eugénie Grandet in Balzacs gleichnamigem Rom. Er will in allem auf dem goldenen Mittelweg bleiben, „vernünftig" sein, so wie *er* den Ausdruck versteht. Er will nie von etwas „gehabt" sein, sich weder von großen Leidenschaften hinwegschwemmen noch von hohen Gütern, die größer sind als er, bis ins Letzte treffen lassen. Darum versucht er, die sittlichen Werte, die Majestät der sittlichen Gebote und vor allem die Religion so zu verharmlosen, daß er ohne offenen Konflikt, ohne Bruch, ihrer letzten Forderung ausweichen kann. Diese Mentalität will alles Absolute relativieren, nicht im Sinn eines theoretischen Relativismus, sondern im Sinn einer Verharmlosung des Absoluten, einer Einstellung zum Absoluten, als sei es relativ. Sie macht darum keinen klaren Unterschied zwischen bloßen Konventionen, die ja tatsächlich relativ sind, und den sittlichen Werten und Geboten.

In dieser Mentalität finden wir das radikalste Gegenteil der wunderbaren Maxime Kierkegaards: „sich zugleich absolut zu seinem absoluten τελος " (Endziel) „und relativ zum relativen zu verhalten."[7]

7) *Unwissenschaftliche Nachschrift*, 2. Teil, 2. Abschnitt, Kap. IV, Sectio II, A, § 1, S. 583 und S. 591 ff. in *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, hrsg. von H. Diem und W. Rest, Hegner, Köln und Olten 1959.

Der Mediokre scheut alles Absolute. Er macht keinen Unterschied zwischen dem Absoluten und dem Relativen. Aber interessanterweise behandelt er das Relative, besonders Konventionen, vor allem das bourgeoise Element des „anständigen", respektablen Mannes, viel zu wenig relativ. Diese Mentalität des Mediokren, Philiströsen ist ein Gift, das die Einstellung zu allen hohen Gütern zersetzt. Es ist eine schleichende Krankheit – eine furchtbare Gefahr für die Religion, für das Verhältnis zu Gott. In treffender Weise schildert Kierkegaard diese Gefahr für die Religion, wenn er von der dänischen protestantischen Kirche sagt, sie versorge die „Gläubigen" mit dem notwendigen Kompromiß. Sie ermögliche es ihnen, als Heiden zu leben unter dem angenehmen, zweckdienlichen Schild der Respektabilität des christlichen Namens.[8]

Die Schönheit zweiter Potenz enthält eine Antithese zu der bedrükkenden, kleinlichen Atmosphäre des Mediokren, Philiströsen. Obwohl die spezifische Antithese zur Mediokrität in dem Atem echter Größe, echter Weite und Freiheit zu finden ist – wir können auch sagen: obwohl derjenige, der die Maxime Kierkegaards befolgt, vor allem aber der Heilige, unmedioker, unphiliströs, unbourgeois *par excellence* ist –, bleibt es doch für unseren Aufweis der geistigen Fülle der Schönheit zweiter Potenz wichtig, zu sehen, daß diese Schönheit einen qualitativen Antagonismus zur Qualität der aggressiven Mediokrität und des Philiströsen enthält.

Wir werden dies noch besser verstehen, wenn wir zunächst die spezifische Antithese zu dem Mediokren: die der echten Größe, von falschen Antithesen trennen, die eine große Rolle in der Geistesgeschichte spielen.

Falsche Antithesen zum Mediokren: Schöngeistigkeit, verstiegener Idealismus, prometheische Rebellion (Nietzsche)

Die erste falsche Antithese ist ein verstiegener Idealismus. Bei diesem haben wir zwei Formen zu unterscheiden: erstens die flache Form, die man Schöngeistigkeit nennt. Sie hat ein Element des Unechten, nicht im Sinne der Verlogenheit, sondern des nicht voll Realen. So

8) Vgl. u. a. *Einübung im Christentum*, a. a. O., 1. Teil, Einhalt, I f, S. 86; 2. Teil, ‚Die Denkbestimmungen des wesentlichen Ärgernisses', 7., S. 203 f.; 3. Teil, V, S. 273 ff.

sagte eine englische Dame, die in Capri lebte: „Ich könnte ohne Tee leben, aber nicht ohne Schönheit." Das ist an sich eine ganz richtige Äußerung. Denn die elementare Rolle, die die Schönheit im Leben des Menschen spielen sollte und bei vielen spielt – auch bei denen, die sich dessen nicht immer bewußt sind –, ist natürlich unvergleichlich größer und bedeutsamer als die eines beliebten, in manchen Ländern sehr populären Getränkes. Der Ton jedoch, in dem dies gesagt wurde, die gnostische Verachtung des Leibes und der für unser tägliches Leben notwendigen Dinge, die Schwärmerei für alles Geistige, ohne genügend auf die entscheidenden Wertunterschiede einzugehen, charakterisieren die Schöngeistigkeit. Abgesehen von dem Hochmut, der bei vielen dieser Typen mitspielt, die zu den geistigen, kultivierten Menschen gehören wollen, liegt eine Flucht in eine dünne Pseudogeistigkeit vor, die zwar einen Gegensatz zum Mediokren bildet, aber eine falsche Antithese ist.

Viel wichtiger ist die zweite, ungleich edlere und seriösere Form eines verstiegenen Idealismus. In ihr liegt eine echte Sehnsucht nach einem *sursum corda* (Empor die Herzen), ein echter Idealismus, aber mit der Dünne, die dem spezifischen „Idealismus" im Gegensatz zur klassischen Wahrheit der Werte, zu dem im Lichte Gottes gesehenen Kosmos eigen ist. Es ist eine Geistigkeit, die an sich gewiß edel ist und in der eine Begeisterung, eine Unbedingtheit liegt, die sie zu einer Antithese des Mediokren macht. Sie ist jedoch zu dünn, zu wenig auf die wahren Fundamente aufgebaut. Sie lebt zu sehr vom bloßen Schwung. Sie ist auch bei sehr edlen Geistern zu finden, die dem Mediokren, Philiströsen, Bourgeoisen abhold sind und es verachten.

Wenn der oft prosaische Dichter Richard Dehmel sagt: Goethe machte das zu Fuß, Schiller ritt den Pegasus, ich radle –, enthält diese Bemerkung eine große Wahrheit. Das „ich radle" weist allerdings mehr auf einen prosaischen Naturalismus hin als auf das Mediokre. Aber der Kontrast des Zu-Fuß-Gehens von Goethe und des Reitens auf dem Pegasus von Schiller weist auf einen in diesem Zusammenhang wesentlichen Unterschied hin. Im Zu-Fuß-Gehen liegt eine klassische Würde des Menschlichen; diese Art der Verbundenheit mit der Natur hat auch das Reiten auf einem wirklichen Pferd. Der irreale Pegasus hingegen, der sich in die Lüfte erhebt, hat den Charakter einer gewissen Verstiegenheit. Dem klassischen Geistesreichtum Goethes, der auf Grund seiner inneren Gehaltfülle und Noblesse das Mediokre antagonisiert, wird das in gewisser Weise den realen Aufstieg überspringende Fliegen in Schillers edler Persönlichkeit entgegengestellt. Bei dieser Gegenüberstellung denken wir keineswegs an Goethes Weltanschauung, auch nicht primär an seine Persönlichkeit, sondern an den künstlerischen Geist in seinen großen Werken. Der Unterschied von Goethe und Schiller bezieht sich auf den Gegensatz einer klassischen Realität zu einer edlen Verstiegenheit.[9]

Die zweite, viel gefährlichere falsche Antithese zur Mediokrität ist die der prometheischen Rebellion. Die Geste des Protestes wird zum Selbstzweck. Jede Ordnung, jedes edle Maß, jedes Gesetz, jede Unterordnung unter etwas, ja jede Harmonie wird als bourgeoise Beschränkung und Enge angesehen.

Es ist eine typische Form falscher Reaktion, wenn man die Eigenart eines Gestus zur Hauptsache macht, den Grund für den Gestus ignoriert und darum nicht versteht, daß der Sinn, die Berechtigung und der Wert eines Gestus völlig von seinem Grund, d. h. von der Sache, die ihn motiviert, abhängt. Man bleibt dann bei einer formalen, scheinbaren Ähnlichkeit hängen und übersieht den Abgrund, der auch den Gestus in beiden Fällen trennt.

In unserem Fall wird die Größe und Würde des sittlichen Gesetzes mit einer konventionellen bourgeoisen Enge verwechselt, die wahre, tiefe Harmonie mit einer philiströsen Glätte, die Unterordnung unter sittliche Gebote mit einer konventionellen Unfreiheit, mit einem Sich-Richten nach dem, was „man" tut. Nur die Revolte, der Protest, nur das sogenannte „mutige" Sich-Auflehnen gegen jede Autorität – ob wahre oder falsche, spielt keine Rolle –, nur die prometheische Geste ist für diese Mentalität frei von aller Mediokrität, von aller bourgeoisen, philiströsen Kleinlichkeit.

In einem Punkt besteht eine gewisse Analogie zu dieser Mentalität in der des Bohemien. Dieser fehlt zwar die Vergottung der Dynamik, der Kult des Grandiosen, der die prometheische auszeichnet. Aber auch der Bohemien verwechselt in analoger Weise Konvention und Sittengesetz. Auch er huldigt einer Pseudofreiheit. Doch liegt bei ihm der Nachdruck auf der Opposition zur Sphäre des Rechtes; er übersieht insbesondere den Wert der Rechtssphäre, er erkennt nur die Stimme des „Herzens" an. Zudem ist seine Auffassung über das Herz ganz falsch. Er konstruiert einen unversöhnlichen Gegensatz der Rechtssphäre zur Menschlichkeit.[10]

---

9) Damit wollen wir Goethe durchaus nicht als den spezifischen, typischen Vertreter der wahren Antithese zu dem Mediokren, Philiströsen oder Bourgeoisen hinstellen. Von diesen typischen Vertretern werden wir S. 222 ff. sprechen.

10) *Vgl. Die Umgestaltung in Christus*, Kap. 10: ‚Die wahre Freiheit', S. 195.

Abgesehen von der gemeinsamen Verkennung des Unterschiedes zwischen edlem Maß und Idol des goldenen Mittelweges, zwischen Konvention und Sittengesetz, unterscheidet sich die Mentalität des Bohemien scharf von der prometheischen, mit deren Kult der Dynamik um ihrer selbst willen die Stellung zum sittlich Negativen Hand in Hand geht. Dieser erscheint das sittlich Negative uninteressant, solange es nicht eine quantitative Dimension annimmt. Dann wird es für sie sogar zu etwas Positivem, Großartigem. Ein gewöhnlicher unreiner Mensch wird sie weder empören, betrüben noch begeistern, einen Don Juan findet sie dagegen großartig und anziehend. Der Kult des Dynamischen macht sie nicht nur blind für den Unterschied zwischen der wahren Größe der Sittlichkeit und der Pseudogröße, welche die Unsittlichkeit durch ihre Quantität erreicht. Vielmehr macht die Vergottung des Protestes, die Pseudogröße des Prometheus sie auch blind für die wahre Größe aller Sittlichkeit, des heiligen Gehorsams, aller Demut und Heiligkeit.[11]

Nietzsche vertritt mit seinem „Übermenschen" wohl am ausgesprochensten diese prometheische Mentalität, welche die typische falsche Antithese zur Mediokrität darstellt. Sein Wort: „Licht wird alles, was ich fasse, Kohle alles, was ich lasse: Flamme bin ich sicherlich!"[12] ist der konzentrierteste, treffendste Ausdruck dafür. Er fühlte sich als der triumphale Sieger über alle Mediokrität. Er glaubte, er habe sie durchschaut wie keiner vor ihm und niemand habe sie so gehaßt wie er. Dies war eine große Illusion. Weil er die wahre Antithese zu jeder Mediokrität und philiströsen, bourgeoisen Enge nicht erkannte, weil er in einen Kult der prometheischen Dynamik verfiel, bewies er eindeutig, daß er das wirkliche Übel, den wahren Unwert der Mediokrität nie erfaßte. Er haßte nur formale Elemente des Mediokren, aber das eigentliche Gift der Mediokrität erkannte er nicht.

Die wahre Antithese zur Mediokrität (Kierkegaard) und die Schönheit zweiter Potenz

Dies wird besonders deutlich, wenn wir an die große, ergreifende Gestalt Sören Kierkegaards denken, dessen Mentalität ein Prototyp der wahren Antithese zu jeder Mediokrität und allem Bourgeoisen und

11) Vgl. *Über das Herz*, II. Teil, 1. Kapitel, S. 159 f.

12) Schlußverse von „Ecce homo" in: *Die fröhliche Wissenschaft;* ‚Scherz, List und Rache', Nr. 62.

Philiströsen ist. Kierkegaard erfaßte die echte Antithese zur Mediokrität mit voller Klarheit. Seine ganze Persönlichkeit und sein ganzes Werk ist von dem tiefen Glauben, von der absoluten Hingabe an Christus, den Gottmenschen, durchsetzt.[13] Für ihn war der wahre christliche Glaube die äußerste Antithese zu der ihm so verhaßten Mediokrität. Er haßte sie vor allem, weil sie das wahre Christentum vergiftet. Für ihn wäre der „Übermensch" von Nietzsche ein Greuel gewesen. Nie hat er in der offenen Auflehnung gegen Christus irgendeine Größe gefunden. Wenn auch sein Hauptkampf der Veruneigentlichung des Christentums bei Hegel und der bourgeoisen Mediokrisierung des Christentums in der Kirche Dänemarks galt, so war doch stets sein Kampf gegen das eigentliche Gift der Mediokrität gerichtet.[14] Die Verunstaltung der echten letzten Größe der christlichen Religion durch die Mediokrität war sein Anliegen, nicht das Fehlen des bloß grandiosen Gestus des Dynamischen.

In Nietzsche und Kierkegaard eine Ähnlichkeit zu finden, ist eines der abenteuerlichsten Mißverständnisse, ein typischer Beweis dafür, daß man unfähig ist, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen. Man hat weder Nietzsche noch Kierkegaard verstanden und wird ein Opfer der „falschen Ähnlichkeit". Die ganz formale äußerliche Ähnlichkeit trübt den Blick für die abgrundtiefe Verschiedenheit. Es ist ganz allgemein ein spezifisches Merkmal geistiger Schwäche, wenn man wegen akzidenteller Ähnlichkeiten die wesentlichen radikalen Unähnlichkeiten übersieht – leider eine in der Geschichte der Philosophie oft vorkommende Erscheinung.

Wie liebte Kierkegaard Sokrates, über den er so herrlich schrieb![15] Nietzsche haßte Sokrates und pries die Sophisten.[16] Er hat eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Kallikles in Platons *Gorgias*. Was Nietzsche als große Entdeckung in seinem Sklavenaufstand in der Moral[17] bringt, legt Platon großenteils Kallikles in den Mund.

13) Vgl. u. a. *Die Tagebücher 1834–1855*, a. a. O., S. 254, 423–428, 431 bis 434, 440 f., 600 ff., 610, 617, 618 ff.; W. Lowrie: *A short Life of Kierkegaard*, übersetzt von G. Sawatzki: *Das Leben Sören Kierkegaards*, Eugen Diederichs, Düsseldorf-Köln 1955.

14) Vgl. u. a. ‚Das Buch Adler' in: *Einübung im Christentum und anderes*, a. a. O., Kap. 4, §§ 1, 4, 5; *Die Tagebücher 1834–1855*, S. 276 f., S. 610, S. 621.

15) Vgl. u. a. *Philosophische Brosamen*, a. a. O., Kap. I, A.

16) Vgl.: *Der Wille zur Macht*, 2. Buch, 2. ‚Zur Kritik der griechischen Philosophie'.

17) *Genealogie der Moral*, 1. Abhandlung, 7 ff.

Kierkegaard war der glühendste Anhänger der objektiven Wahrheit[18], ein radikaler Gegner alles Relativismus und Skeptizismus. Bei Nietzsche hingegen finden wir vielleicht eine der diabolischsten Formen von Skeptizismus – ein Desinteresse an der Wahrheit.[19] „Wahrheit ist die Art von Irrtum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben könnte."[20]

Zu den Denkern, die die wahren Antipoden der Mediokrität und der philiströsen, bourgeoisen Mentalität sind, zählen wir Platon, Augustinus, Pascal und Kierkegaard. Welcher Kontrast zu aller Mediokrität findet sich in jedem Platonischen Dialog, in dem Atem der Wahrheit, der Ehrfurcht, des wahren *sursum corda*! In besonderer Weise zeigt sich diese Antithese im *Phaidros* und *Phaidon*.

Kierkegaard sagt, daß man in dem wahren, heilsamen Sich-Verlieren – im Gegensatz zu der Versklavung durch Leidenschaften – zum wahren Selbst gelangt. Dieser heilige Wahnsinn, im Unterschied zu dem krankhaften Wahnsinn, ist der Todesstoß für die Mediokrität, die ihr „niedliches" warmes Nest nie verlassen will.[21]

In den *Confessiones* des heiligen Augustinus umfängt uns der Hauch des wahren Gottes, die letzte Größe, Weite, Unbedingtheit und restlose Hingabe, die das radikalste Gegenteil der Mediokrität und philiströsen Enge bilden. Darum hassen die mediokren Geister dieses Werk ganz besonders. Es ist für sie der Prototyp der Übertreibung, der Maßlosigkeit, des Zu-weit-Gehens.

Bei Pascal finden wir einen ausdrücklichen Kampf gegen die Mediokrität, gegen das Philistertum des Rationalismus und die bourgeoise Mediokrität der Deisten, wie sie in dem ergreifenden herrlichen *Memorial* zum Ausdruck kommt: „Gott Abrahams, Gott Isaaks, Gott Jakobs. Nicht der Philosophen und Gelehrten . . . Gott Jesu Christi."[22]

---

18) Vgl. u. a. *Die Tagebücher 1834–1855*, a. a. O., S. 151, 606 f.; *Christentum und Christenheit*, aus Kierkegaards Tagebüchern ausgewählt und übersetzt von E. Schlechta, Kösel, München 1957, Nr. 277, 767.

19) Vgl. dazu: Josef Seifert ‚Friedrich Nietzsches Verzweiflung an der Wahrheit und sein Kampf gegen die Wahrheit' in *Rehabilitierung der Philosophie, Festgabe für Balduin Schwarz*, Habbel, Regensburg 1974, S. 183–215.

20) *Der Wille zur Macht*, 3. Buch, Nr. 493.

21) Vgl. *Die Krankheit zum Tode*, hrsg. von H. Diem und W. Rest; Hegner, Köln und Olten 1956, erster Abschnitt, C, S. 50 ff.; *Einübung im Christentum*, a. a. O., 1. Teil, IV, S. 117 ff.; 3. Teil, II, S. 211–216.

22) Vollständiger Text des *Memorial* in: Blaise Pascal, *Über die Religion und über einige andere Gegenstände;* übertragen von Wasmuth; Lambert Schneider, Heidelberg 1946, S. 250.

Der Kampf gegen alle Kompromisse, gegen jede Verharmlosung durchzieht sein Werk.

Bei Kierkegaard erreicht der bewußte Kampf gegen die Mediokrität, der er die wahre Antithese entgegenstellt, seinen Höhepunkt.[23] Diese Antithese zur Mediokrität bildet eben die Unbedingtheit der echten Hingabe, ja der Antwort auf Gott, auf die sittlichen Gebote, auf den Geist der wahren Freiheit, der jeder Idolatrie ebenso entgegengesetzt ist wie der spezifischen Mediokrität. Die Versklavung durch den Hochmut in der prometheischen Mentalität und durch den Kult eines Gestus um seiner selbst willen, die titanische Auflehnung, einem Idol verfallen und falsche Götter anbeten ist ein Urtypus von Unfreiheit. Die Urherrschaft der Wahrheit, die in dem schon zitierten Wort Kierkegaards zum Ausdruck kommt, daß man das Absolute als Absolutes und das Relative als Relatives behandeln bzw. diesem Unterschied in unserer Antwort Rechnung tragen solle, ist die Seele der wahren Freiheit und die eigentliche Antithese zur Mediokrität.

In unserem Zusammenhang ist es wichtig, zu verstehen, daß die Schönheit zweiter Potenz auch eine qualitative Antithese zu dem Mediokren, Philiströsen, Bourgeoisen enthält, da sie eine Atmosphäre der wahren Weite und der wahren Freiheit ausstrahlt. Dies gilt nicht nur, wenn dieses Element inhaltlich eine Rolle spielt, wie etwa die Wahrheiten in einem literarischen Kunstwerk oder die erhebende Sittlichkeit einer Gestalt in einem Drama oder Roman zu diesem Element des Antibourgeoisen, Antimediokren beitragen, sondern ebenso für die rein qualitative Antithese der Schönheit zweiter Potenz zu der bedrückenden Atmosphäre des Mediokren.

Ob diese Schönheit in der Natur auftritt, in der Architektur oder in der Verbindung von Natur und Architektur, in der Musik, Skulptur, Malerei oder Literatur, immer lebt in ihr die Atmosphäre der Größe, Weite und Freiheit, das äußerste Gegenteil der bedrückenden Qualität des Philiströsen und Mediokren. Wir finden sie z. B. in dem Blick auf das Meer über die Gärten und Felsen vor der Villa Rufolo und der Villa Cimbrone in Ravello oder in dem Blick auf den Grand Canyon in Arizona. Wir werden in ihren Bann gezogen auf der Piazza San Marco in Venedig mit dem Blick auf San Marco und den Dogenpalast oder wenn wir in Florenz hinter dem Dom Santa Maria del Fiore stehen und zu der einzigartigen Kuppel von Brunelleschi aufblicken. Wir werden in diese Welt erhoben, wenn wir vom Bello-

---

23) Vgl. u. a. *Christentum und Christenheit*, a. a. O., Nr. 207 ff., 221, 238, 247 ff., 262 ff., 272 ff.

sguardo auf Florenz schauen und der wunderbaren Vermählung von Natur und Architektur, von Stadt und Umgebung innewerden; oder wenn wir, von Montefiascone kommend, der Stadt Orvieto ansichtig werden; wenn wir Assisi von Santa Maria degli Angeli aus sehen oder wenn sich in Granada die Alhambra von dem Hintergrund der Sierra Nevada abhebt. Sie leuchtet auf in dem Bild *Karl V.* von Tizian im Prado in Madrid, in den Fresken von Piero della Francesca in Arezzo. Diese Atmosphäre der Größe, Weite und beseligenden Freiheit umfängt uns im Anblick des *sterbenden Sklaven* von Michelangelo oder eines der Reliefs des Parthenon. Oder denken wir an den Eingangschor in der *Matthäus-Passion* von Bach, an den ersten Satz der *neunten Symphonie* von Beethoven mit seiner geheimnisvollen Dichte und Tiefe, an das *Quintett in g-Moll* von Mozart. Immer weht uns, obwohl jedesmal in neuer Form, diese Welt entgegen, die das Gegenteil zu allem Mediokren und Philiströsen bildet. Gewiß, niemand wird im Erleben dieser Schönheit an die Antithese zu jenen Unwerten denken. Aber er wird die besondere Qualität fühlen, erfassen und von ihr ergriffen werden, die objektiv die Antithese zu dem Mediokren und Philiströsen darstellt. Er wird die unerschöpfliche Geistesfülle, den Ernst und die Größe, die rein qualitativ in dieser Schönheit lebt, erfassen. Unser Thema ist ja, auf das Mysterium hinzuweisen: Die geistige Schönheit zweiter Potenz des Sichtbaren und Hörbaren, die man wegen ihrer Verbundenheit mit den Sinnen und der physischen Welt, verglichen mit der metaphysischen Schönheit, als qualitativ niedriger angesehen hat, enthält rein als Schönheit diese ganze Fülle von geistigen Werten. Diese können wir nur korrekt beschreiben, wenn wir von anderen Gebieten ausgehen: von Menschen, ihrer Geistesart und Haltung, und zwar mit ihrer negativen Antithese beginnend.[24]

24) Natürlich bestehen innerhalb der Schönheit zweiter Potenz enorme Abstufungen. Es gibt nicht nur die erhabene Schönheit, die wir in diesen Beispielen aufzählten, sondern auch eine entzückende, bescheidenere Schönheit, den Zauber eines Stückes von Carlo Goldoni, einer Oper wie *Der Barbier von Sevilla* von G. Rossini usw. Je nach der Stufe der Schönheit tritt die Qualität, der qualitative Wert, der das Gegenteil des Mediokren, Bourgeoisen, Philiströsen ist, mehr oder weniger hervor und sogar in verschiedener Weise. Die bescheideneren, lieblichen Kunstwerke antagonisieren gleichfalls das Mediokre und Philiströse, aber in anderer Weise. Sie besitzen nicht die spezifische Qualität des Weiten, Großen, der geistigen Freiheit, welche die wahre Antithese zu dem Mediokren bildet. Man wird bei ihnen nicht von dem Hauch berührt, der eine besondere Botschaft Gottes enthält, einem Hauch, der von der Höhe, von oben kommt. In ihnen lebt nicht das

Wir wenden uns jetzt einer weiteren negativen Qualität zu, die von der Schönheit zweiter Potenz antagonisiert wird: dem Flachen und Billigen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, diese seien dasselbe wie das Mediokre, Philiströse, Bourgeoise. Aber bei genauem Hinblicken können wir sehen, daß sie eine neuartige negative Qualität sind, ein Unwert anderer Art. Gewiß kann man das Mediokre auch in einem Sinn verstehen, bei dem es mit dem Platten, Billigen zusammenfällt. Doch das spezifisch Philiströse, Bourgeoise ist eindeutig von dem Platten und Billigen verschieden. Als wir das mediokre Ethos beschrieben, das zugleich philiströs und bourgeois ist, hatten wir etwas im Auge, was keineswegs mit dem Platten und Billigen zusammenfällt.

Während die Prädikate philiströs und bourgeois die Charakteristika eines Ethos sind, ist das Flache, Platte, Billige besonders in der Welt des Intellektes, in seinen Produkten und Leistungen beheimatet. Aber sie entspringen nicht einer diminutiven Weltanschauung, dem Verharmlosen, dem Ausweichen vor aller Unbedingtheit und Hingabe. Bei ihnen besteht auch nicht die Tendenz, jedem Risiko aus dem Weg zu gehen, die Sicherung durch Konvention und die Verankerung in dieser zu suchen; nicht die Tendenz, die Norm dessen zu befolgen, was „man" tut, den goldenen Mittelweg zu wählen oder nur bis zu einem gewissen Punkt zu gehen. In der flachen, billigen Geistesart liegt statt der Verharmlosung der sittlichen Sphäre, der Religion und alles dessen, was Unbedingtheit und eine restlose Hingabe verlangt, ein Versuch vor, all dies zu leugnen. In jeder Auflehnung liegt noch eine stillschweigende Anerkennung der Größe dessen, gegen das man sich auflehnt. Hier hingegen wird in törichter Überlegenheit alles Höhere auf Niedrigeres zurückgeführt. Man behauptet offen, ohne Furcht, daß all dies „im Grunde" nur wohlbekannte Dinge sind, die einer niederen Sphäre angehören. In naseweiser, sich überlegen fühlender Art erklärt der platte, flache Mensch: Liebe ist im Grunde nur ein Sexualtrieb, alle geistigen Akte sind im Grunde nur chemische Vorgänge im Hirn, die selbstlose Handlung ist eine Illusion. Wir nennen sie nur so, weil wir vergessen, daß es Menschen gibt, denen die Beglückung anderer

sursum corda. Dennoch sind sie in ihrer lieblichen Poesie, obschon keine spezifische Antithese, so doch nicht nur von der bedrückenden Welt der Mediokrität frei, sondern ihr auch entgegengesetzt.

mehr Vergnügen macht, mehr Lust bereitet als die Verfolgung des eigenen Interesses, wie Mandeville in seiner Bienenfabel[25] behauptet.

Diese Mentalität findet sich vor allem in philosophischen Systemen, Theorien, sagen wir besser: in Philosophismen wie Materialismus, Positivismus, Pragmatismus, Behaviorismus und Utilitarismus. Sie ist der eigentliche Gegensatz zur Tiefe, viel eigentlicher als das nur Oberflächliche. Der nur oberflächliche Mensch scheut den Effort, in die Tiefe zu gehen; er will in der Peripherie bleiben. Er prätendiert nicht, alles Große und Tiefe zu entthronen, er geht mit leichter Hand von einem zum anderen über. Er zieht eine elegante, witzige Plauderei über Gott und die Welt der „wissenschaftlichen" Diskussion vor. Der spezifisch oberflächliche Mensch will die Existenz großer und tiefer Dinge nicht negieren. Er will sie nicht auflösen, er will sich nur nicht in die Tiefe begeben, die eine adäquate Antwort auf diese Dinge ermöglichte. Er begnügt sich mit einem *bonmot*. Der Oberflächliche ist entweder unfähig, tiefe Dinge zu verstehen; dann ist seine Oberflächlichkeit ein reines Versagen. Oder er will sich nicht auf sie einlassen; dann hat die Oberflächlichkeit einen noch viel negativeren Charakter. Sie erweckt unseren Protest; wenn sie auch mit Witz und einer gewissen Brillanz gepaart ist, bedrückt sie uns doch und wird nach einer gewissen Zeit ausgesprochen langweilig.

Offenbar ist, verglichen mit dem Oberflächlichen, der Gegensatz zur Tiefe bei dem Platten, Flachen, Billigen ganz anderer Natur. Er besteht in dem arroganten Versuch der Auflösung aller Tiefe. Man glaubt imstande zu sein, den Kosmos jeder Tiefe und Größe, aller wahren Werte, vor allem des Mysteriums zu berauben – nicht in titanischem Ansturm, sondern mit einer scheinbar klaren, nüchternen Reduktion, einer „Erklärung", die man für alles bereit hat. Die Vertreter dieser Mentalität sind erfüllt von Selbstzufriedenheit, von primitiver Selbstüberschätzung.

Die Geistesart und Geisteshaltung des Platten, Billigen strahlt eine Atmosphäre aus, die widerlich und erstickend ist. Natürlich ist sie zugleich der Prototyp des Langweiligen, Deprimierenden. Aber sie ist noch viel „positiv" negativer als das Langweilige. Sie erregt Übelkeit. Die Qualität des Platten ist ein furchtbarer Unwert.

Obgleich die falschen Philosopheme und die Philosophie der Barbierstube die eigentliche Heimat dieser Qualität ist, findet sie sich doch auch in Pseudokunstwerken, im Kitsch aller Art: Bildern, Romanen,

25) Bernard de Mandevilla, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, 1714 (Kaye, Oxford 1924).

Musik. Sie spielt sogar eine prominente Rolle in den Pseudokunstwerken. Billiges zu produzieren ist eine besondere Versuchung für Menschen, die sich für fähig halten, ein Kunstwerk zu schaffen, ohne die wahre Begabung zu haben. Unseligerweise haben sie ein Talent, billige Lösungen zu finden. Das Billige gelingt ihnen sogar in brillanter Weise.

In der Natur gibt es keine Träger des Platten oder Billigen. Diese Kategorie setzt den menschlichen Geist und seine Möglichkeit zur Pervertierung voraus. Die spezifische platte Geisteshaltung und die billigen Argumente sind in den geistigen Produkten des Menschen zu finden.

Die Schönheit zweiter Potenz enthält auch eine qualitative Antithese zu dem Platten und Billigen. Diese qualitative Antithese zum Platten ist in jeder echten Schönheit lebendig.

Das Billige findet sich, wie schon angedeutet, in schlechten Kunstwerken, und zwar in der direkten Anwendung dieses Prädikats wie bei Argumenten oder Erklärungen über ein solches Werk. Darum ist das gute Kunstwerk eine direkte thematische Antithese zum billigen Pseudokunstwerk. Es bildet eine rein qualitative Antithese sowohl zu der allgemeinen Qualität des Flachen und Billigen als auch eine spezifische Antithese zu dem buchstäblichen Charakter des Billigen, der das schlechte Kunstwerk charakterisiert.[26]

Pseudotiefe

Wir müssen darauf hinweisen, daß es auch eine falsche Antithese zum Flachen, Platten gibt: die Pseudotiefe. Die Schönheit in ihrer schlichten Wahrheit bildet zu dieser ebenfalls eine spezifische Antithese.

Dieser Pseudotiefe begegnen wir wiederum primär in der Sphäre des Intellektuellen. Sie manifestiert sich in der Verwechslung von Tiefe mit Kompliziertheit, ja mit Unverständlichkeit. Das kann sogar so weit gehen, daß gewisse Autoren durch Unverständlichkeit den Eindruck der Tiefe hervorrufen wollen. Dies kann zu geistiger Hochstapelei führen. Aber es kommen auch Selbsttäuschungen vor, in denen sich der Autor ungeheuer tief fühlt. Er selbst hält das Dunkel seiner verworrenen, unverständlichen Spekulationen für Tiefe.

26) Das Platte, Flache ist nicht identisch mit dem Billigen. Wir haben es zusammengefaßt, weil alle platten, flachen Dinge auch billig sind und alles Billige auch flach ist. Sie gehen Hand in Hand, doch decken sie sich nicht als Qualität.

Doch gibt es noch eine ganz andere Form falscher Tiefe, nämlich die Tendenz, in alles, was nicht tief ist, Tiefe hineinzugeheimnissen, alles zu „metaphysizieren". Menschen dieser Haltung sehen alles, was geschieht, nur weil es sich in den Rhythmus der Geschichte einreiht und wirklich vorkommt, für tief und bedeutend an. Sie vernehmen in jedem Geschehen den Atem des Hegelschen Weltgeistes. Auch die dümmsten Bewegungen sehen sie, sobald sie eine historisch-soziologische Realität erlangen, für tief an.

Diese Pseudotiefe ist eine große Gefahr für die Deutschen. Was in Frankreich mit frivolem Zynismus betrieben wird, wird von Deutschen leicht als etwas Tiefgründiges behandelt. Wir brauchen nur die Unzucht auf dem Montmartre mit der „Metaphysik des Unterleibes" zu vergleichen, die in Schwabing vor dem ersten Weltkrieg herrschte. Man konnte von einer Frau erotische Gedichte hören, wie: „Ich bot meinen Leib der Sonne dar, auf daß er reif werde zur Liebe." Oder denken wir an den Pseudoernst, die Pseudofeierlichkeit im Ritus der deutschen Corpsstudenten. Das Bedürfnis, in Dinge, statt sie beim rechten Namen zu nennen, eine Tiefe hineinzugeheimnissen, die sie keineswegs objektiv enthalten, ist leider nicht auf Deutschland beschränkt, obschon sie für den deutschen Geist eine größere Gefahr bildet als z. B. für den französischen. Auch in Amerika gibt es die Gefahr, in nicht tiefe Dinge Tiefe hineinzugeheimnissen. So hörte ich einmal am Rundfunk: „Heute wollen wir auf das Problem des Jazz eingehen und auf die Tiefe, die in dieser Art Musik enthalten ist."

Wie zum Platten und Billigen enthält jede echte Schönheit in ihrer Wahrheit und Echtheit eine Antithese zur Pseudotiefe in allen ihren Formen.

Wahre und falsche Echtheit

Dies bringt uns von selbst auf ein anderes zentrales Moment, das insbesondere die Schönheit aller wahren Kunstwerke besitzt: die Echtheit. Sie bildet die Antithese zur Unechtheit.

Die qualitative Unechtheit ist ebenfalls ein Unwert *sui generis*, der in der Natur nicht vorkommt, sondern nur beim Menschen und in den von ihm geschaffenen Dingen.

Wir haben nicht die ganz allgemeine Bedeutung von echt im Auge, die sich entweder auf den Gegensatz zu bloßem Schein bezieht oder auf die Frage, wieweit etwas sein Wesen voll erfüllt. Diese Erfüllung hat man ontologische Wahrheit genannt.

Wir meinen also mit dem Echten nicht das, was wirklich ist, im Gegensatz zum Schein. Der echte Dionysius Areopagita war nicht der Autor des berühmten Werkes. Macpherson war nicht der echte Ossian. Katzensilber ist nicht das echte Silber usw. Der Dialog *Alkibiades* ist nicht echt, d. h., er ist nicht von Platon verfaßt. Unecht ist hier gleichbedeutend mit apokryph. Offenbar ist diese Unechtheit, die das nur Scheinbare im Gegensatz zum Wirklichen hat, kein qualitativer Unwert, sondern sein Thema ist der Widerspruch zur Wirklichkeit – der bloße Schein. Er trägt den Unwert alles Scheinbaren.

Aber auch diese „ontologische Unechtheit" ist nicht die Qualität, auf die wir abzielen. Die Unechtheit, die wir im Auge haben, ist etwas ganz anderes, sie ist eine Falschheit besonderer Art. Sie muß schon von der Verlogenheit scharf geschieden werden. Der verlogene Heuchler, sei er ein Tartuffe, sei er ein Jago, ist durchaus nicht unecht. Die Verlogenheit ist ein sittlicher Unwert, eine Eigenschaft, für die man verantwortlich ist. Sie ist eine schwere sittliche Befleckung. Der Teufel ist der Vater der Lüge.

Unechtheit hingegen ist kein sittlicher Unwert, sondern ein ganz allgemeiner Unwert, für den man nicht verantwortlich ist und durch den man keine Schuld auf sich lädt. Der Lügner, der Verlogene ist sich bewußt, daß er lügt. Der Unechte ist sich dessen nicht bewußt. Der Lügner beabsichtigt, jemanden zu täuschen. Der Unechte will nicht bewußt jemanden täuschen, er genießt höchstens die Rolle, die er spielt. Typisch unecht sind affektierte Menschen. Alles – ihre Worte, Gesten, Bewegungen, ihr Lachen – hat einen Klang von Unechtheit. Es ist gekünstelt im Gegensatz zum Natürlichen. Wir können ihre Worte nicht voll ernst nehmen, und ihre Gesten haben etwas Peinliches. Das Unechte kann auch die Form des spezifisch Theatralischen annehmen. Aber dies ist eine relativ harmlose, mehr lächerliche Form des Unechten.

Eine andere, schon schlimmere Form von Unechtheit liegt beim falschen Pathos vor. Ibsen hat dieses Pathos meisterhaft in der Gestalt von Hjalmar Ekdal seines Dramas *Die Wildente* gezeichnet. Wir finden es auch bei einem bestimmten Typus französischer Redner. Es prägt sich deutlich im Tonfall und Inhalt aus, z. B. in den Worten, die Victor Hugo nach 1848 dem kranken Balzac und seiner Frau zurief: *„Il y a quelque chose de plus grand que le roi, c'est la nation"* („Es gibt noch etwas Größeres als den König – die Nation"). Man muß die ganze Situation kennen, um dieses falsche Pathos, das Balzac besonders fernlag, in dieser an sich nicht unwahren Äußerung zu erfassen.

Die Art, wie besonders gewisse Dramen von Schiller um 1900 gespielt wurden, war erfüllt von falschem Pathos. Und wer wäre nicht in seinem Leben Menschen begegnet, die ein falsches Pathos zur Schau trugen!

Noch viel schlimmer ist aber jene Unechtheit, die das ganze Wesen eines Typus von Hysterie durchsetzt. Die Begeisterung dieser Art von hysterischen Menschen ist nicht echt, sie hat einen falschen Klang. Ihre Liebe ist nicht echt, und sie sagen auch viele unwahre Dinge – nicht als bewußte intendierte Lügen, keineswegs! Doch übertreiben sie maßlos die Bedeutung oder die Tugenden des Ehegatten, der Kinder, der Ereignisse, die sie erlebten.

Die Qualität der Unechtheit raubt allem seine volle Gültigkeit. Solche Menschen können gut, mitleidig, hilfsbereit, intelligent sein, aber diese durchgängige Unechtheit höhlt alles aus.

Die Heimat dieser Unechtheit ist vor allem die affektive Sphäre, während die Plattheit primär in der intellektuellen beheimatet ist. Die Unechtheit ist mehr eine Krankheit des Ethos als des *logos*. Sie findet sich im Ausdruck von Gefühlen und vor allem im Benehmen eines Menschen.

Außerdem kommt die Unechtheit in vielen Geistesprodukten vor. Das falsche Pathos in Literatur und Musik zeugt davon. Die Affektiertheit kann sich in Bildern und Skulpturen äußern. Eine noch viel peinlichere Unechtheit macht sich in aller schlechten Kunst geltend. Darauf kommen wir im zweiten Teil zurück, wenn wir ausdrücklich von der Kunst in ihren verschiedenen Gebieten handeln.

Hier soll nur wieder betont werden, daß die Schönheit in all ihren Stufen und besonders die Schönheit zweiter Potenz eine tiefe Antithese zu jeder Unechtheit enthält. Wir werden dies wiederum besser verstehen, wenn wir kurz auf die falschen Antithesen zur Unechtheit blicken.

Eine weit verbreitete falsche Antithese zur Unechtheit ist die plumpe „Ehrlichkeit". Es gibt viele Menschen, die glauben, sie seien unecht, wenn sie nicht alles heraussagen, was sie fühlen, die sich besonders echt fühlen, je gröber sie sind, je schlechtere Manieren sie haben, je mehr sie sich gehenlassen. Sie glauben, die Basis der Echtheit sei die Übereinstimmung von Ausdruck und ihrem akzidentellen Gefühl, unabhängig davon, ob ihr Gefühl gut oder schlecht ist, berechtigt oder unberechtigt, ob ihre Aussage einen anderen Menschen verletzt oder schädigt, mit einem Wort: sie schalten die Frage aus, was sein soll. Sie fragen nicht, wie ihr Benehmen sein sollte, welche Manieren gut sind, sondern lediglich, ob sie ihrer momentanen inneren Disposition entsprechen.

Diese falsche Ehrlichkeit, dieses falsche Ideal von Echtheit, das letzten Endes in jeder äußeren Form im Gegensatz zu dem chaotischen Sich-Gehenlassen eine Unechtheit wittert, manifestiert sich oft in der religiösen Sphäre, wenn Menschen glauben, sie seien unecht, sobald sie in Gebeten Worte sagen, die nicht dem entsprechen, was sie zum mindesten im Augenblick empfinden. Sie vergessen, daß in Gebeten, besonders in den liturgischen, die Formulierung dessen vorliegt, was wir im Gebet zu Gott empfinden sollten, nicht nur dessen, was wir bereits empfinden. Das, was wir empfinden sollten und darum auch zu empfinden ersehnen oder ersehnen sollten, was objektiv die adäquate Antwort ist, was objektiv ausdrückt, um was wir bitten sollten und in welcher Haltung – all das zu ignorieren und nur zu berücksichtigen, was wir wirklich fühlen, ist offenbar Pseudoechtheit.

Versuchen wir, mit unserem Willen die adäquate affektive Antwort zu erzwingen, so geraten wir leicht in Unechtheit. Gewiß, wir sollen uns mit unserem Willen auf Gott konzentrieren, uns in die unfaßbare Heiligkeit Jesu versenken und so indirekt den Boden für eine affektive Antwort bereiten. Sobald wir jedoch versuchen, die affektiven Antworten mit unserem Willen zu erzeugen, was objektiv unmöglich ist, entsteht etwas Unechtes. Das „gültige Wort" der Liebe, Anbetung und Reue kann zwar frei, wie der Willensakt, von uns gesetzt werden. Aber die spezifisch affektive Fülle ist ein Geschenk. Versuchen wir, sie direkt zu erzeugen, so kommt etwas Unechtes zustande.

Erst recht wird unser Verhalten unecht, wenn wir die affektiven Antworten nicht um Gottes willen anstreben, weil sie Gott gebühren, sondern weil wir die erhöhte Temperatur unseres emotionalen Lebens genießen wollen. So entstehen die spezifisch unechten Gefühle, die ihres sinnvollen Antwortcharakters beraubt sind. Dann liegt nicht mehr die wahre Antwort vor, sondern ein fataler Selbstgenuß.

Diese Unechtheit ist vor allem eine Gefahr in der natürlichen Liebe zu einem Menschen. Man möchte glutvoll lieben, weil dies so schön ist. Hat aber ein bestimmter Typ den Menschen nicht gefunden, der diese Liebe in ihm entzündet, in den er wirklich verliebt ist, dann versucht er, sich in eine solche Liebe hineinzusteigern. Wenn keinerlei objektive Forderung vorliegt, die ein reines Geschenk ist und bei der Verliebtheit ein „Müssen" sein soll, ist dieser willentliche Eingriff an Stelle des spontan Erstehenden ein voller Mißgriff und kann nur eine unechte Liebe erzeugen.

Im zweiten Teil werden wir sehen, wie falsche Echtheit sich in der Sphäre der Kunst geltend macht. Man versucht z. B. durch Dialekt und bäurische Derbheit Echtheit zu erreichen. Man glaubt, nur eine gewisse Form von Bodenständigkeit, ein lokaler Beigeschmack könne einem Werk den Charakter des Organischen, des *genitum*, des Gewachsenen im Gegensatz zum Künstlichen verleihen. Man flüchtet sich in eine gewisse beengende *Genre*-Atmosphäre. All dies ist eine affektierte Echtheit. Das Echte kann nicht intendiert werden; es gehört zu ihm, daß es von selbst kommt. Künstliche Echtheit ist eine besondere Unterart von Unechtheit.

Die wahre Echtheit impliziert, daß wir in unserer Haltung ganz auf das Objekt gerichtet sind. Wichtig ist, daß unsere Antwort die vom Objekt geforderte ist. Jede Selbstbeobachtung, jeder Rückblick auf uns selbst und vor allem Selbstgenuß in dem Augenblick, in dem ein Gut an die adäquate Antwort appelliert, gefährden auch die Echtheit. Diese verlangt die Gesundheit der Motivation, den gesunden organischen Rhythmus und Verlauf unseres Innenlebens. Sie erfordert einerseits volle echte Bewußtheit im klaren Erfassen der Werte des Objektes und den vollen bewußten lateralen Vollzug unserer Antwort, aber andrerseits in vielen Fällen die Ungewußtheit, von der das Evangelium spricht: „Deine Linke soll nicht wissen, was deine Rechte tut" (Mt 6, 3). Sie schließt vor allem ein Zurückblicken im Vollzug der Antwort aus, ein Sich-selbst-Beobachten oder irgendeine Form des Sich-von-außen-Sehens, das die Transzendenz der Wertantwort zerstört.

Die Sentimentalität und ihre falschen Gegensätze

Die Schönheit zweiter Potenz im Reich des Sichtbaren und Hörbaren enthält auch eine Antithese zum Sentimentalen. Der Terminus sentimental wird oft ganz falsch verwendet, besonders in Amerika. Man bezeichnet alles Gefühlvolle als sentimental. Das führt natürlich zu einer reinen Äquivokation. Wir meinen mit sentimental eine Perversion des Affektiven, eine ganz bestimmte unwertige Qualität. Auf die Qualität der Sentimentalität im wahren Sinn des Wortes sind wir in unserem Buch *Über das Herz*[27] eingegangen. Hier möchten wir das Wesen des Sentimentalen noch ausführlicher herausarbeiten.

27) I. Teil, 1. Kapitel, S. 33 ff.

Zunächst ist Sentimentalität von übertriebener Empfindsamkeit zu trennen. Es gibt Menschen, die in ihren affektiven Antworten über das hinausgehen, zu dem die Bedeutung des Objektes sie aufruft. Diese übertriebene Empfindsamkeit ist aber nicht bei allen in ihrer Stärke inadäquaten affektiven Antworten zu finden. Der irritable Mensch, der Irascible, der sich über Kleinigkeiten ungeheuer aufregt, ist nicht übertrieben empfindsam. Die „harten" affektiven Antworten haben eine ganz andere Qualität. Es genügt daher nicht, um die Empfindsamkeit zu charakterisieren, auf das Mißverhältnis von Antwort und Objekt hinzuweisen. Dieses Mißverhältnis kommt bei den Irasciblen, Irritablen, Furchtsamen, den unbegründet Optimistischen und Pessimistischen ebenso wie bei den übertrieben Empfindsamen vor. Die übertriebene Empfindsamkeit ist im Reich des „weichen" Affektiven beheimatet. Sie ist nicht nur übertrieben, sondern sie hat die Note einer zu großen Weichheit.

Es gab gewisse Zeiten, in denen diese Empfindsamkeit sehr verbreitet war. Die Menschen brachen zu schnell in Tränen der Rührung aus, eine erhöhte Temperatur der weichen Affektivität beherrschte das Gemeinschaftsleben. Dies macht sich z. B. in der sonst so schönen, an vielen Stellen von großer Poesie erfüllten *Lebensgeschichte* von Jung-Stilling geltend. Ebenso ist Goethes *Werther* von dieser übertriebenen Empfindsamkeit erfüllt. Sie ist sicher Träger eines Unwertes; aber sie ist ein geringer Unwert, der uns mehr veranlaßt, über sie zu lächeln. Man kann das jeweilige Gefühl und seinen Ausdruck wegen der übertriebenen Empfindsamkeit nicht mehr ganz ernst nehmen. Diese kann lächerlich wirken, doch stellt sie einen relativ liebenswürdigen Unwert dar.

Ganz scharf sei hingegen an dieser Stelle hervorgehoben, daß diese übertriebene Empfindsamkeit von der Stärke und Intensität des Affektiven durch eine Welt getrennt ist. Die affektiven Antworten der Liebe, der tiefen Freude, der Begeisterung können, solange das richtige Verhältnis zwischen Antwort und Objekt gewahrt bleibt, nie zu stark sein. Je größer das Liebespotential eines Menschen, um so besser! Die Intensität, Tiefe, Unbedingtheit affektiver Wertantworten kann nie zu groß sein. „Je größer der Mann, um so tiefer seine Liebe", sagt Leonardo da Vinci. Die übertriebene Empfindsamkeit ist etwas Negatives wegen ihrer *Inadäquatheit* als Antwort, wegen des Mißverhältnisses zwischen Antwort und Objekt. Sie bezieht sich besonders auf die Übertriebenheit des Ausdrucks.

Das Sentimentale ist von der übertriebenen Empfindsamkeit ganz verschieden. Es birgt ein falsches, pervertiertes Ethos in sich und ist Träger eines ausgesprochenen, schwerwiegenden Unwertes.

Das Charakteristikum der Sentimentalität ist, daß eine gewisse Aufweichung, ein Genießen des Schwimmens in einer unechten Emotionalität, das eigentliche Thema ist. Der Sentimentale gibt sich nie wirklich an das Objekt hin. Das Objekt – ein bestimmtes Ereignis, die Handlung eines anderen Menschen, eine andere Person – ist nicht das Thema, sondern nur ein Mittel, um eine Pseudorührung hervorzurufen, die er genießt. Diese Pseudorührung, die von echter Ergriffenheit durch eine Welt getrennt ist, bildet für ihn das Thema. Die Qualität dieser Rührung ist unecht. Es ist eine falsche, eine qualitativ pervertierte Affektivität, keineswegs eine übertriebene Empfindsamkeit und noch viel weniger ein bloßes Vorherrschen des Emotionalen gegenüber Vernunft und Willen. Dieser Fehler geht in eine völlig andere Richtung.

In der Sentimentalität liegt eine falsche Ichbezogenheit vor, das Fehlen einer wahren affektiven Antwort auf etwas objektiv Trauriges oder Erfreuliches, d. h. das Fehlen einer echten affektiven Wertantwort. Der Sentimentale ist in Wahrheit nicht zu affektiv, sondern gar nicht affektiv im echten Sinn. Er genießt seine Pseudorührung, eine Art aufgeweichten Ethos; die qualitativ pervertierte Rührung ist das Ziel. Er genießt sie, in ihr fühlt er sich wohl. Natürlich ist die emotionale Aufweichung nicht immer willentlich gesucht. Nein, meist funktioniert dieser Mißbrauch des Objekts von selbst. Der Sentimentale hört ein Musikstück, erfährt von einem Ereignis, liest ein Buch – und seine Reaktion ist diese Pseudorührung, die er noch dazu genießt.

Es muß ausdrücklich betont werden, daß nur eine besondere Art von Objekt diese falsche, zuständliche Rührung hervorruft. Der Sentimentale liebt sentimentale Musik und Literatur. Aber er wird auch manche an sich unsentimentale Dinge, indem er sie mißversteht oder falsch interpretiert, als Mittel für den Zustand emotionaler Aufweichung benützen.

Zu diesem pervertierten Ethos des Sentimentalen bildet jede Schönheit, vor allem aber die Schönheit zweiter Potenz, eine ausgesprochene Antithese. Um diese Antithese, dieses wahre Gegenteil der Sentimentalität zu verstehen, das in der Schönheit zweiter Potenz impliziert ist, müssen wir noch kurz auf falsche Antithesen zur Sentimentalität hinweisen, die leider eine große Rolle spielen.

Der erste falsche Gegensatz zur Sentimentalität ist die völlige Abwesenheit des Affektiven. Diese finden wir bei dem typischen Büro-

kraten oder bei einem Menschen, der ganz von seinen intellektuellen Interessen absorbiert ist, einem bestimmten Professorentypus, der in affektiver Hinsicht gleichsam vertrocknet ist. Wir finden sie auch im Banausen, für den die Kategorie des Nützlichen alles beherrscht. Alles Affektive scheint ihm Zeitverlust, überflüssiges Verweilen bei etwas, bei dem nichts herauskommt.

Ein zweiter falscher Gegensatz zur Sentimentalität ist das Idol der neuen Sachlichkeit, von dem wir an anderer Stelle ausführlich sprachen.[28] Dieses ist nicht die wahre Antithese zur Sentimentalität, sondern ein Gegenteil alles Affektiven, auch der großen, herrlichen echten Affektivität.[29] Diese Pseudosachlichkeit, welche die echte Affektivität mit Sentimentalität verwechselt, ist selbst Träger eines ebenso großen Unwertes wie die Sentimentalität.

Eine andere falsche Antithese zur Sentimentalität ist das Virilitätsidol. Es gibt ein Idol der Männlichkeit, einer Selbstbeherrschung, die jedes Aufkommenlassen des Affektiven für Schwäche hält.

In dem stoischen Idol der Apathie finden wir die anti-affektive Einstellung, die allerdings aus ganz anderen Gründen stammt. Hier geht es nicht so sehr um die Verachtung des Affektiven, das wegen seiner edlen Gelöstheit als Schwäche und Sentimentalität interpretiert wird, wie es beim Männlichkeitsidol geschieht, man will vielmehr die Unabhängigkeit von allen Bindungen, die aus der Antwort auf das außerhalb von uns befindliche Objekt erstehen. Es handelt sich darum, daß man in der Liebe vom Glück des anderen abhängig wird, von seinem Wohlergehen, seinem Leben. Ebenso entsteht in der Freude über etwas Beglückendes und besonders in der Trauer über etwas objektiv Trauriges eine Abhängigkeit durch das sinnvolle Eingehen auf das Objekt, seine Qualität, seinen Wert oder Unwert. Man verzichtet darum lieber auf jedes wahre Glück, um nie von irgend etwas, besonders nicht durch etwas Trauriges, abhängig zu werden. Es ist ein ausgesprochenes, im Hochmut, in einer falschen, hochmutgeborenen „Freiheit" fundiertes Idol. Hier liegt, wie gesagt, ein Verzicht auf alle Affektivität vor, nicht um ihrer Qualität, sondern um des Idols der „Apathie" willen.

Im Männlichkeitsidol hingegen wird das Affektive nicht wegen der Bindungen, nicht wegen der Einschränkung unserer Selbständigkeit gemieden, sondern wegen seiner Qualität: weil es eine Stimme des

---

28) *Die Menschheit am Scheideweg;* S. 212–229: ‚Die neue Sachlichkeit und das christliche Ethos'.

29) Vgl.: *Über das Herz,* u. a. im I. Teil, 2. Kapitel.

Herzens ist, die für den Mann eine Schwäche bedeutet. Für den Anhänger eines Männlichkeitsidols ist alles Ergriffensein eine weichliche, verächtliche Schwäche. Fritz von Unruh berichtet von einem herrlichen Sonnenuntergang, den er als Kadett erlebte. Als der Major bemerkte, daß Unruh, von dieser Schönheit ergriffen, den anderen zurief: „Wie wunderschön!", schrie er ihn an: „Na, Donnerwetter, solche verdammten Mädchenpensionatsausdrücke will ich mir hier ein für allemal verbeten haben."[30]

In solchen Worten verrät sich das ganze hassenswerte Männlichkeitsidol. Für seinen Anhänger sind jede affektive Ergriffenheit, auch die edelste Reaktion auf etwas, was diese Ergriffenheit fordert, und erst recht alle Tränen eine verächtliche Schwäche. Er versteht nichts von dem herrlichen Wort Vergils: „*Sunt lacrimae rerum*" („Es gibt Dinge, die nach Tränen verlangen").[31]

Dieses Idol ist das Gegenteil jeder echten Affektivität, die wir in unserem Buch *Über das Herz* „zarte" Affektivität nannten, im Unterschied zur „harten, dynamischen" Affektivität der Leidenschaften. Es ist darum keine wahre Antithese zur Sentimentalität, da der Idolanhänger erstens den Unterschied von Sentimentalität und wahrer Affektivität nicht sieht, zweitens den wahren Unwert der Sentimentalität nicht erkennt und drittens den hohen Wert der echten Affektivität verkennt. Dieses Männlichkeitsidol ist womöglich noch unwertiger als die Sentimentalität, jedenfalls noch widerlicher.

Die wahre Antithese zur Sentimentalität ist die echte Affektivität. Sie tritt uns z. B. in einer großen Liebe entgegen, wie die von Leonore und Florestan in Beethovens *Fidelio*, von Tristan und Isolde in Wagners Musikdrama, oder in einer tiefen, dankbaren Freude, deren höchste Form im *Nunc dimittis* des greisen Simeon („Nun entläßt du, Herr, deinen Diener in Frieden ..." Lk 2, 29 – 32) ihren Ausdruck findet, in der tiefen, edlen Ergriffenheit von einer sublimen Schönheit oder in den Tränen der Reue, eines tiefen Schmerzes und einer tiefen Freude.

Für uns kommt es darauf an zu verstehen, daß die Schönheit zweiter Potenz mit Sentimentalität unverträglich ist und daß sie, obgleich dies nicht ihr Thema ist, eine Antithese zu aller Sentimentalität enthält. Das Interessante ist hierbei, daß nicht nur das ausgedrückte

30) *Im Haus der Prinzen*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M. 1967, S. 48.
31) *Aeneis*, I, 462. Vgl. Th. Haecker: *Vergil, Vater des Abendlandes*, Hegner, Leipzig 1931 (7. Auflage: Kösel, München 1952), 8. Kapitel: ‚Tränen'.

Ethos, soweit ein solches in einem Kunstwerk vorliegt, nie sentimental sein darf, wenn das Kunstwerk schön sein soll, sondern daß auch in der Schönheit als solcher eine Antithese zum Sentimentalen enthalten ist. Darum ist auch in der Natur, wo der Ausdrucksfaktor eines Ethos wegfällt, die Schönheit zweiter Potenz zugleich eine Antithese zur Sentimentalität.

Nach der Behandlung des Sentimentalen, dieser besonderen Form von Unechtheit, kehren wir zur Unechtheit im allgemeinen zurück.

Wir werden im zweiten Teil sehen, daß die Qualität des Unechten in schlechten Kunstwerken ebenfalls eine große Rolle spielt. Hier mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß die Schönheit eine qualitative Antithese zu aller Unechtheit einschließt – ein bedeutsames Moment, weil es auch auf den geheimnisvollen Zusammenhang von Schönheit und Wahrheit hinweist.

Es ist aber von großer Bedeutung, daß es auch „unechte Schönheit" gibt, eine Pseudoschönheit, die das spezifische Gegenteil der Schönheit zweiter Potenz ist: das Triviale, der Kitsch. Das Triviale beansprucht, schön zu sein, im Gegensatz zum Häßlichen. Das metaphysisch Häßliche, die spezifische Antithese zur metaphysischen Schönheit – das zu ihr steht wie das sittlich Schlechte zum sittlich Guten –, prätendiert nicht, schön zu sein. In ihm liegt ein klares „Nein", eine feindliche Einstellung zur Schönheit. Aber das Triviale, das vor allem in der Kunst eine große Rolle spielt, ist eine Pseudoschönheit. Es „lügt", es gibt sich als schön aus, aber es hat einen falschen Klang. Die Schönheit besitzt nicht nur die qualitative Antithese zum Prosaischen, Mediokren, Platten, Unechten, sondern die Schönheit zweiter Potenz in der Kunst steht zum Trivialen im thematischen Gegensatz, analog wie die metaphysische Schönheit zum metaphysisch Häßlichen oder die Sinnenschönheit zur Sinnenhäßlichkeit. Wir werden darum auf dieses hochbedeutsame Phänomen des Trivialen im zwölften Kapitel näher eingehen, wenn wir von den drei thematischen Gegensätzen zur Schönheit handeln.

Hier war unser Thema, auf die Fülle der geistigen Gehalte und Elemente hinzuweisen, die zum Teil in jeder Schönheit, aber vor allem in der Schönheit zweiter Potenz enthalten sind. Es kam uns darauf an, zu zeigen, welche universale Tiefe und welchen Reichtum die Schönheit besitzt, und auf ihren ganzen Ernst hinzuweisen, der vielfach verkannt wird.

11. Kapitel

Das Poetische

Bevor wir uns mit den drei Antithesen zur Schönheit befassen, wollen wir auf den besonderen ästhetischen Wert des Poetischen ausführlich eingehen. Im vorigen Kapitel haben wir bereits auf das Poetische als das wahre positive Gegenteil des Prosaischen hingewiesen. Jetzt wollen wir diese Qualität, die zu den zentralsten ästhetischen Werten gehört, herausarbeiten.

Sein schwebender, hauchhafter Zusammenklang

Das Poetische ist ein Phänomen *sui generis*, und zwar ein schwer zu fassendes. Wir finden es im Reich der Menschen: gewisse Menschen haben einen großen poetischen Zauber. Es kommt bei Tieren vor, von denen viele, wie die Nachtigall oder Pferde, Esel, Schafe, eine große Poesie haben. Wir können die Poesie in der ganzen uns umgebenden Natur entdecken, besonders in bestimmten Landschaften; dazu tragen oft auch die Tiere bei. Die Poesie erscheint natürlich in allen Arten der Kunst.

Beginnen wir mit der Poesie, die eine Landschaft besitzen kann. Es gibt sehr schöne Landschaften, die nicht spezifisch poetisch sind. Gewiß enthalten sie, wie wir schon sahen, eine Antithese zur Prosa; jede Schönheit, erst recht jede Schönheit zweiter Potenz ist unprosaisch; sie „singt". Sie ist poetisch *per eminentiam*, aber sie ist nicht, wie bestimmte schöne Landschaften, spezifisch poetisch.

Eine typische Form des Poetischen ist das Phänomen des Pastoralen. Der Hirt mit seiner Herde, besonders mit Schafen oder Ziegen, hat eine eigene ästhetische Qualität. Die Verbundenheit mit der Natur, das kontemplative Element seiner Tätigkeit, der Anblick der Schafe mit dem Schäferhund, deren Gestalt, die friedliche, ruhevolle Umgebung: das alles fügt sich zusammen zu einem holden Einklang, der

eine ganz bestimmte Atmosphäre ausstrahlt. Ein sanft murmelnder Bach, eine Wiese, einige Bäume, Pappeln, Weiden, auch Trauerweiden, im Hintergrund ein lieblicher Hügel können, in lockerer Weise geeint, eine intensive pastorale Atmosphäre besitzen.

Vergleichen wir mit dieser pastoralen eine grandiose Landschaft, wie den Grand Canyon, die Dolomiten vom Lago di Misurina oder Jungfrau, Mönch und Eiger, vom Thuner See aus gesehen, so ist leicht zu erkennen, daß sie nicht die Qualität des Pastoralen haben, ja daß es falsch wäre, sie als spezifisch poetisch zu bezeichnen.

Der Unterschied, auf den wir abzielen, deckt sich nicht mit dem von lieblich und erhaben. Das Phänomen des spezifisch Poetischen, von dem das Pastorale nur ein Sonderfall ist, kann sich in den verschiedensten Graden und Stufen des Schönen finden und es ist keineswegs an ein kleineres, bescheideneres Format gebunden. Es gibt eine Poesie von außerordentlicher Tiefe und ergreifender Schönheit, besonders in der Dichtung, Musik und bildenden Kunst. Denken wir nur an die Poesie zu Beginn des achten Canto von Dantes ‚Purgatorio' der *Divina Commedia,* an die der Worte Fausts beim Osterspaziergang, an die des zweiten Teils im zweiten Satz des *Quartettes, opus 132* von Beethoven oder des *Concert champêtre* von Giorgione.

Das Poetische ist ein Urphänomen. Darum kann man nur auf gewisse Wesensmerkmale hinweisen und durch Beispiele an die Intuition appellieren.

Um ein Wesensmerkmal des Poetischen, seinen schwebenden, duftartigen Charakter, zu erfassen, ist es vielleicht am leichtesten, das Poetische in der Natur und in bestimmten Situationen zu betrachten. Es konstituiert sich im Zusammenklang von Faktoren, die nicht durch einen real greifbaren Zusammenhang geeint sind. Denken wir an folgende Situation: Wir kommen gegen Abend in eine schöne kleine Stadt, z. B. Terracina[1] oder Altopascio[2]. Der letzte Glanz der untergehenden Sonne verklärt die Stadt und die umgebende Landschaft. Die Glocken läuten den *Angelus* – die Menschen gehen nach vollendeter Arbeit nach Hause; vielleicht treibt ein Hirt seine Herde heimwärts. Wir sind ergriffen von der Schönheit dieser Situation, von ihrer besonderen Poesie.

Wer kein Organ für Poesie hat, wie der typisch Prosaische, der Banause, wird sagen: „Was soll hier schon Besonderes sein? Das ist doch ganz normal! Die Sonne geht jeden Tag unter; die Glocken läuten,

1) Südlich von Rom, an der Tyrrhenischen Küste.
2) In der Nähe von Lucca.

weil die Menschen ein bestimmtes Gebet verrichten sollen; der Hirt kommt zufällig mit seiner Herde zurück. Diese einzelnen Elemente sind ganz alltägliche Ereignisse." Der Banause nimmt nicht den eigenartigen Zusammenklang dieser Elemente wahr. Für ihn gibt es nur greifbare kausale oder finale Zusammenhänge, das übrige ist ein zufälliges Zusammenfallen, das keinerlei Interesse erweckt.

Zwischenreich und „irdischer" Charakter

Dieser unpragmatische, hauchhafte Zusammenklang verschiedenartiger Elemente hat, selbst wenn er sich nur für mich konstituiert, weil ich gerade in diesem Augenblick dazu komme, einen durchaus objektiven Gehalt. In dieser Zusammenstellung leuchtet eine Qualität auf, die eine Botschaft einer höheren Realität darstellt. Die Poesie oder das Poetische ist ein Zwischenreich zwischen Ewigkeit und irdischem Leben. In der Glorie der Ewigkeit, in der alles vollkommen und alles Irdische überholt ist, wird die letzte, beseligende unendliche Herrlichkeit die absolute, einzige Realität sein.

Die Poesie, das Poetische ist eine Form des Abglanzes der höheren Welt auf dieser Erde, aber nur ein ahnungsvoller Hauch. Natürlich gibt es ganz reale Zeugen des Himmels, allen voran die Heiligen. Sie sind eine volle, substantielle Realität in ihrer Abbildung des Himmels, eine Antizipation. Eine andere entferntere Stufe sind die sittlichen Werte, die höchsten natürlichen Wahrheiten, die metaphysische Schönheit der Werte.

Das Poetische hat jedoch einen „irdischen" Charakter. Es spricht nur indirekt, und zwar in dieser hauchhaften Form, von der Welt der Werte. Es spricht nicht von der Ewigkeit, sondern von der Fülle der natürlichen Werte, aber in einer hauchhaften Weise und in einer Form, die es zu einem „Zwischenreich" zwischen der Erde und der Ewigkeit macht. Das Poetische gibt unserer Seele Flügel – eine besondere Art von Flügeln. Platon sagt mit Recht: „Im Anblick der Schönheit wachsen der Seele Flügel."[3] Aber beim Poetischen sind diese Flügel anderer Art. Sie heben uns über die Welt des Faktischen, Prosaischen im weiteren Sinn des Wortes hinaus. Doch sie erheben uns nicht zu Gott, wie die höchste Form der Schönheit. Im Poetischen liegt ein Element der Befreiung; aber die „schöne Welt", die es enthält, ist nur hauchhaft realisiert. Sie hat nicht die Realität, welche die meta-

3) *Phaidros,* XXX, St. 249 d.

physische Schönheit realer Personen oder die Sinnenschönheit des Sichtbaren und Hörbaren besitzt und auch nicht die Realität des Prosaischen. Wir denken natürlich vor allem an die poetischen Situationen, an die poetische Atmosphäre, die sich aus dem Zusammenklang ganz verschiedener Dinge und Ereignisse ergibt, die, „von außen" gesehen, als zufällig erscheint.

Die Qualität des Poetischen, die am Wesen einer Person haftet, ist hingegen voll real. Desgleichen ist jene, die ein Musikstück, ein Gedicht oder irgendein Kunstwerk besitzt, ebenso real wie sonstige hohe ästhetische Werte, ja wie die ganze Schönheit zweiter Potenz im Reich des Sichtbaren und Hörbaren, die nur an ihrem Träger „erscheint".

Seine volle reale Qualität

Es wäre ganz falsch, zu glauben, wie viele banausisch angehauchte Menschen, das Poetische sei eine liebliche Illusion, die poetische Welt einer Situation sei ein bloßes Produkt der Phantasie, eine Traumwelt. Nein, sie ist voll gültig, sie hat ihre besondere Form von Realität. Sie ist nicht irreal, kein Märchenland, sondern voll real, objektiv vorhanden. Märchen können zwar sehr poetisch sein – aber die Poesie, das Poetische ist kein Märchen.

Es gibt wenig ästhetische Werte, die sich so schwer fassen lassen wie das Poetische. Wir müssen uns mit diesem Hinweis begnügen. Wenn wir im zweiten Teil von der Literatur, besonders von Gedichten sprechen, werden wir erneut versuchen, in das Wesen des Poetischen und seiner Träger tiefer einzudringen.

Die Schönheit zweiter Potenz des Sichtbaren und Hörbaren ist der höchsten metaphysischen Schönheit qualitativ ebenbürtig, aber nicht der Realitätsstufe nach. Jene quasi-sakramentale Schönheit erscheint nur, sie ist nicht die Ausstrahlung einer auf Erden voll realisierten Entität. Die Poesie bestimmter Situationen hingegen hat einen besonderen Charakter, den wir als Zwischenreich zwischen Himmel und Erde bezeichneten, weil bei ihm, im Unterschied zu den greifbaren, realen Zusammenhängen kausaler und finaler Art, ein hauchhaftes Zusammenklingen ontologisch voneinander unabhängiger Elemente vorliegt, das von einem „realistischen" Standpunkt aus unreal, zufällig, subjektiv ist; in Wahrheit aber erzeugen diese Elemente in ihrem Zusammenklang ein tief sinnvolles und wertvolles Licht, etwas objektiv Gültiges.

Das Auffallende am Poetischen ist die Tatsache, daß sich aus dem Zusammenklang von Dingen, die keinen realen Zusammenhang haben, ein sinnvoller, bedeutsamer Gehalt konstituiert, ein Zusammenklang, der aller pragmatischen Verbindung denkbar entgegengesetzt ist. Das Poetische ist darum auch ein Gegensatz zu dem *utile*, dem Nützlichen; es ist speziell „nutzlos".

In einer schönen Mondnacht kann der Gesang der Nachtigall in einem stillen Tal durch diesen Zusammenklang eine besondere Poesie haben, vor allem wenn die Landschaft ganz unverdorben durch technische Eingriffe aller Art ist und schon in sich einen Charme besitzt. Für diesen dem Auge des Banausen nicht erkennbaren Zusammenhang ist es charakteristisch, daß nicht nur das Sichtbare und Hörbare zusammenwirken, sondern auch der Geruch eine Rolle spielen kann. Zu der Poesie des Frühlings, in der sich das Knospen und Blühen, die Schönheit der Blüten und Blumen, der Gesang der Vögel, das Rauschen der Bäche vereinen, trägt sogar der Geruch der Luft, der Duft der Blüten und Blumen bei, ja selbst die Frische der Luft, die nicht mehr kalt ist wie im Winter. Es ist der seltene Fall, in dem mehrere Sinne beteiligt sind, um einen besonderen ästhetischen Wert zu fundieren, wie wir im vierten Kapitel zeigten.

Der Banause wird erklären, dieser hauchhafte Zusammenklang beruhe auf reiner Assoziation. Das ist ein großer Irrtum. Es sind ganz bestimmte Faktoren, die durch ihre besondere Qualität diesen hauchhaften, aber völlig objektiven Zusammenklang ermöglichen. Die einzelnen Faktoren sind real vorhanden und klingen in unserem Eindruck zusammen. Sie bilden eine phänomenhafte Einheit auf der Objektseite, die, obgleich sie nicht dieselbe Realität hat wie die einzelnen Faktoren, doch durch ihren tiefen qualitativen Gehalt ihre Art von Seinsautonomie besitzt. Die Fähigkeit, diesen Zusammenklang und seine Qualität, seinen Wert, zu erfassen, hat nichts mit Assoziation zu tun.

Die Assoziation ist eine ganz subjektive, gleichsam mechanische Verbindung, die völlig „wild" und sinnlos sein kann. Fällt jemandem beim Gesang der Vögel ein, er habe vergessen, seinen Kanarienvogel zu füttern, so liegt eine reine Assoziation vor. Natürlich gibt es unzählige Formen der Assoziation, künstlich erworbene Bahnen wie z. B. beim Auswendiglernen, bei dem mich ein Wort, unabhängig von seinem Sinn, zu dem nächsten leitet. Daneben gibt es sich gänzlich von selbst einstellende Aneinanderreihungen von Bildern, wie beim Einschlafen oder „Dösen" oder wenn der ähnliche Klang eines Wortes

meine Gedanken plötzlich vom Sinn des mir Mitgeteilten zu einem völlig anderen Gegenstand lenkt.

Eine Verbindung verschiedener Inhalte, die auf reiner Assoziation beruht, ist als solche niemals gehaltvoll, sinnvoll. Sie ist nie Träger eines tiefen Wertes und präsentiert sich nie als etwas auf der Objektseite unabhängig von mir Bestehendes, als eine „Botschaft" bedeutsamer Art.

Gewiß kann mir eine Assoziation z. B. eine Speise verleiden. Spricht man von etwas Unappetitlichem, so kann einem der Appetit vergehen. Eine assoziative Verbindung einer schönen Sache mit einem bedrückenden früheren Erlebnis kann mich deprimieren und meinen Genuß an dieser Sache hindern. Dies ist offenbar etwas völlig anderes als der sinnvolle Gehalt des Poetischen, den der Zusammenklang verschiedener Elemente aufbaut.

Eine Assoziation kann mein Erleben der poetischen Situation trüben und stören; aber ich bin mir dann bewußt, daß die Situation objektiv diesen poetischen Charakter trug. Ebenso kann ein Banause durch sein bloßes Dabeisein und erst recht durch seine Bemerkungen meinen Eindruck und Genuß der poetischen Situation zerstören. Dann tritt die Tatsache, daß das Poetische ein objektives *datum* ist, besonders hervor. Denn der Banause ist ein Fremdkörper, er verbreitet eine banale Atmosphäre, die ich als ärgerlichen Kontrast zu der Poesie der Situation erlebe. Dieser Kontrast zur poetischen Situation und der objektive Mißklang sind mir deutlich gegeben. Noch mehr ist dies der Fall, wenn es nicht nur ein banaler, sondern ein ausgesprochen trivialer Mensch ist.

Illustrativ für das Phänomen der Poesie ist ferner der Absturz von einer poetischen Situation in eine ganz prosaische, der durch ein Ereignis eintritt, das ein dem Poetischen ganz entgegengesetztes Thema hat, dem ich mich zuwenden muß.

Der Absturz von der Poesie in die Prosa bei einem Gedicht ist gleichfalls sehr illustrativ. Heinrich Heine hat ihn oft absichtlich herbeigeführt, z. B.: „Nur einmal noch möcht ich dich sehen, und sinken vor dir aufs Knie, und sterbend zu dir sprechen: ‚Madame, ich liebe Sie!'"[4]

Aber noch wichtiger ist der Hinweis auf eine falsche, billige Poesie, die ein viel größerer Unwert ist als alles Prosaische, Banale. Diese Pseudopoesie stellt eine fatale Unwahrheit und Unwahrhaftigkeit

4) *Buch der Lieder*, ‚Die Heimkehr', Nr. 25.

dar, ähnlich wie das Triviale, das die spezifische Antithese zur Schönheit zweiter Potenz ist.

Das Poetische haftet, wie wir sahen, an vielen Situationen, die wir erleben. Es ist ein ästhetischer Wert, der nicht auf Natur und Kunst beschränkt ist. Wir werden darum im 15. Kapitel, in dem wir auf die Rolle der Schönheit und die Träger der Schönheit im „gelebten Leben" eingehen werden, immer wieder dem Poetischen begegnen.

Im folgenden wenden wir uns den spezifischen thematischen Gegensätzen zur Schönheit, den Formen der Unschönheit, zu. Denn es ist ein besonderes Merkmal der Schönheit, daß es zu ihr nicht nur ein negatives Gegenstück gibt, wie das Böse zum Guten, das Falsche zum Wahren, das Dumme zum Gescheiten, sondern drei Grundtypen.

12. Kapitel

Die drei Antithesen zur Schönheit: Häßlichkeit, Trivialität, Langweiligkeit

Häßlichkeit als konträrer Gegensatz zu jeder Schönheit

Der konträre Gegensatz zur metaphysischen Schönheit, d. h. zu jeder in anderen Werten fundierten Schönheit, und zu den verschiedenen Stufen von Sinnenschönheit ist Häßlichkeit.

Dieser Gegensatz ist bei der metaphysischen Schönheit am ausgeprägtesten im sittlichen und religiösen Gebiet. Die furchtbare Häßlichkeit des sittlich Bösen ist das typischste Beispiel dieser metaphysischen Häßlichkeit. Wir können sogar vom „Gestank" der Sünde sprechen. Hier haben wir den reinen, konträren Gegensatz zu der erhabenen Schönheit des sittlich Guten vor uns. Erst recht gilt dies für die religiöse Sphäre. Die monströse Häßlichkeit des Gotteshasses ist das radikale Gegenstück zur verklärten Schönheit alles Heiligen. Auch die Häßlichkeit der schwarzen Magie, des Teuflischen, ist der konträre Gegensatz zu der Schönheit alles Heiligen, des echten Wunders, des Übernatürlichen, des wahren liturgischen Opfers.

Es ist interessant, die verschiedenen Stufen der Häßlichkeit festzustellen, die das sittlich Böse vom sittlich Schlechten unterscheidet. Der Unterschied von sittlich schlecht und sittlich böse ist ein sehr wichtiger und qualitativ ausgesprochener.[1] Wir können hier zwar nicht darauf eingehen, aber wir wollen die neue Stufe von Häßlichkeit hervorheben, die das Böse gegenüber dem Schlechten besitzt. Das Monströse ist das Böse.

Obgleich der Gegensatz von metaphysischer Schönheit und metaphysischer Häßlichkeit am klarsten in der sittlichen und religiösen Sphäre hervortritt, besteht er analog in allen anderen Wertfamilien. All die negativen Qualitäten, auf die wir hinwiesen, wie das Philiströse, Mediokre, Platte, Unechte, sind zugleich Träger einer bestimm-

1) Vgl. *Ethik*, 34. Kapitel, S. 450 f., und 35. Kapitel, S. 465 f.; *Moralia*, 24. und 27. Kapitel.

ten metaphysischen Häßlichkeit. Diese entspricht der metaphysischen Schönheit – der echten Tiefe und Freiheit, der wahren Größe und Echtheit – als ihrem Gegenteil und bildet einen konträren Gegensatz zu ihr.

Wenn man von Häßlichkeit spricht, denkt man allerdings meist an das Gegenteil der Sinnenschönheit in ihren verschiedenen Stufen. Solange es sich nur um das Unregelmäßige handelt im Gegensatz zu der allerprimitivsten Formenschönheit, die das Dreieck oder der Kreis besitzen, kann man noch nicht von Häßlichkeit sprechen. Dann ist der Wegfall dieser primitiven Schönheit der Regelmäßigkeit und Geformtheit das hauptsächlichste Merkmal.

Sobald wir jedoch zu einer satteren, volleren Schönheit kommen, wie der Schönheit eines Klanges als solchen oder einer Farbe, begegnen wir der Häßlichkeit als echtem Gegenteil dieser Schönheit. Hier tritt die Häßlichkeit als Antithese der Schönheit klar hervor. Besonders gilt dies von der höheren Sinnenschönheit, die noch nicht Schönheit zweiter Potenz ist.

Häßlichkeit auf Grund einer Störung des Formprinzips

Bei allen sichtbaren Dingen, in denen ein gewisses inneres Formprinzip herrscht, bedingt die Störung oder Aufweichung dieses Formprinzips eine ausgesprochene Häßlichkeit.[2] Dieses Formprinzip wechselt je nach der morphischen Einheit[3] des Gegenstandes. Eine solche Durchbrechung kann schon in einem Ornament störend sein. Aber vor allem macht sich dies geltend, wenn etwas ein ausgesprochenes „Gesicht" hat, eine Einheit, in der etwas getroffen ist, und ein Zusammenklang verschiedener Elemente, eine Komposition, vorliegt. Ist sie erfüllt, dann ist das Gebilde schön. Ist sie gestört, so ist es häßlich. Sei sie durchbrochen oder als Ganzes aufgeweicht, sie kommt nicht zustande. Ist in einem menschlichen Gesicht die Nase entweder viel zu klein oder groß, nach oben gestülpt oder schief, dann ist die Sinnenschönheit des Gesichtes zerstört. Es ist häßlich.

Hätte, wie wir schon erwähnten, ein Mensch ein Gesicht wie die schönste Angorakatze oder ein wunderschöner Neufundländer, so

2) Vgl. 8. Kapitel: ‚Stufen der Schönheit', S. 184 und S. 189 f.

3) Vgl., auch zu dem Folgenden: *Was ist Philosophie?*, 4. Kapitel, III, B: ‚Die Einheiten der echten Typen', S. 96 – 102.

würden dieselben Proportionen, die bei diesen Tieren Träger der Schönheit sind, bei ihm durchaus keine Schönheit fundieren. Da verschiedene innere Formprinzipien vorliegen, ist das, was bei einer bestimmten morphischen Einheit die Erfüllung des Formprinzips oder der „Erfindung" ist, bei einer anderen eine Verunstaltung.

Törichterweise wird das oft als Argument für die Relativität der Schönheit angeführt. Man behauptet: „Wenn etwas nicht relativ ist, dann muß es immer und unter allen Umständen den gleichen Wert haben." Dieser Irrtum bzw. dieser falsche Begriff von Relativität findet sich nicht nur im Zusammenhang mit ästhetischen Problemen, er tritt auch in manchen „Ethiken" oder Diskussionen über ethische Fragen auf. Man verwechselt dabei die Frage, ob der Wert objektiv und absolut ist – z. B. daß der Wert „sittlich gut" oder „schön" unabhängig von menschlichen Einschätzungen und vom Wandel der Zeit ist –, mit der Frage, ob es Träger dieser Werte gibt, denen sie, unbeschadet aller Umstände, in jedem Zusammenhang anhaften. Sicher gibt es solche Dinge, die immer und unabhängig von jedem Zusammenhang Träger eines Wertes oder Unwertes sind. Jede Ehrfurchtslosigkeit Gott gegenüber ist immer, in jedem Zusammenhang, sittlich schlecht, ebenso wie jeder Gotteshaß. Jede Liebe zu Gott, jeder Gehorsam gegenüber Gottes Geboten, jede aus der Liebe zu Christus stammende und in unserer Seele durch ihn eingepflanzte wahre *caritas* ist sittlich gut.

Doch ist die Objektivität und Absolutheit des sittlichen Wertes und Unwertes selbst da gegeben, wo diese Unabhängigkeit des Trägers von allen Umständen nicht besteht. Die Ermordung eines Menschen ist Träger eines furchtbaren sittlichen Unwertes. Tötet man aber einen Verbrecher zur eigenen Verteidigung oder zu der eines anderen, dann ist dies offenbar kein Mord und zumindest sittlich einwandfrei. Das ändert jedoch nichts daran, daß die Ermordung eines anderen ein absoluter sittlicher Unwert ist und immer und ewig ein sittlicher Unwert bleibt, unabhängig von jedem Wandel der Zeiten und Sitten. Es ändert auch nichts daran, daß der sittliche Unwert etwas Objektives ist und keine bloß subjektive Reaktion.

Dieselbe fatale Verwechslung liegt vor, wenn man der Schönheit ihren Charakter der Objektivität und Absolutheit abspricht, weil ein und dieselbe Sache in einem bestimmten Zusammenhang schön und in einem anderen häßlich sein kann.

Spricht man von der reinen Sinnenschönheit eines menschlichen Gesichtes, so spielt die Erfüllung, die von dieser Einheit gefordert ist, oder die Erfüllung dieses immanenten Formprinzips eine entscheidende

Rolle. Ganz verschieden davon ist die Schönheit des Ausdrucks, die von der metaphysischen Schönheit des Charakters, des Wesens, der Natur dieser individuellen Persönlichkeit herrührt. Hier sei nur betont, daß die Formenschönheit des Gesichtes zwar von der ausgedrückten metaphysischen Schönheit unabhängig ist, weil sie von anderen Faktoren abhängt als denen, die den Ausdruck bedingen. Beide aber sind doch so zum Zusammenwirken bestimmt, daß die reine Formenschönheit zu einer Larve werden kann, wenn die im Gesicht ausgedrückte metaphysische Schönheit fehlt.[4]

Sieht jemand ausgesprochen dumm und beschränkt aus, so wird selbst eine äußerst verfeinerte Formenschönheit schwer gestört, weil sie durch die Häßlichkeit, die bedrückende Kläglichkeit der Dummheit und Beschränktheit ausgehöhlt wird. Merkwürdigerweise ist für die Formenschönheit der Ausdruck der Dummheit, Beschränktheit und Mediokrität noch fataler als jener der viel schlimmeren Häßlichkeit des sittlichen Unwertes. Gesichter von großer Formenschönheit können den Ausdruck der Kälte, Herzlosigkeit oder böser Leidenschaften haben. Dieser zerstört zwar auch die Schönheit des Gesichtes, doch steht die Häßlichkeit dieses Ausdrucks mehr „neben" der Formenschönheit als die ausgedrückte Häßlichkeit der Mediokrität und Dummheit. Die letztere höhlt die Formenschönheit aus; jene des sittlichen Unwertes widerspricht ihr zwar, höhlt sie aber nicht aus. Wir sagen: „Schade, daß dieses schöne Gesicht einen so bösen Ausdruck hat. Man kann sich nicht an der Schönheit freuen." Man empfindet zwischen ihr und dem bösen Ausdruck eine entsetzliche Disharmonie.

Wir sahen im fünften Kapitel, daß beim schönen Körper die ausgedrückte metaphysische Schönheit nicht dieselbe Rolle spielt wie beim Gesicht. Der Körper kann durch die reine Formenschönheit, auch ohne metaphysische Schönheit, eine hohe geistige Schönheit erreichen. Wir sahen weiter, daß die Schönheit eines menschlichen Körpers durch das von dieser Gestalt geforderte Formprinzip (Proportionen, Formen der einzelnen Teile, Farbe, Material) bedingt ist und von der ausgedrückten metaphysischen Schönheit der qualitativen Werte dieses Menschen unabhängiger ist als das Gesicht. Dies gilt natürlich nicht vom ausgedrückten ontologischen Wert des Menschseins. Dieser ist schon für das Sosein der Gestalt des menschlichen Körpers ein entscheidender Faktor, der bei dem Unterschied von Mann und Frau ebenfalls vorliegt. Von diesem Unterschied bzw. dem ontologischen Wert des Weiblichen und Männlichen ist auch die Schönheit des Körpers abhängig. Dieselben Proportionen, die für die Schönheit des weiblichen Körpers vorausgesetzt sind, wären beim männlichen Körper störend.

4) Vgl. 5. Kapitel, S. 135.

Das Gegenteil des schönen Körpers, seine Unschönheit, ist im Unterschied zum Gesicht einzig durch viele Proportionsfehler und unglückliche Formen der einzelnen Teile bedingt und kann von der Abwesenheit der Schönheit über die Unschönheit bis zu einer ausgesprochenen Häßlichkeit reichen.

Die ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit bestimmter unwertiger Qualitäten, wie Frechheit, Schamlosigkeit, kann zwar die Gesamtschönheit beeinträchtigen. Dagegen vermag die ausgedrückte metaphysische Schönheit die Häßlichkeit des schlecht gebauten Körpers nicht zu beeinflussen, während die ausgedrückte metaphysische Schönheit qualitativer Werte dem Gesicht trotz seiner Formenhäßlichkeit noch einen hohen ästhetischen Wert verleihen kann.

Wir sprachen bis jetzt von der Häßlichkeit im Reich des Sichtbaren, die von der Störung, Ankränkelung und Aufweichung des immanenten, zu einem besonderen Typus von Sosein gehörigen Formprinzips herrührt.

Häßlichkeit eines Typus (Kröte, Nilpferd)

Es gibt jedoch Lebewesen, deren Häßlichkeit nicht auf der Durchbrechung oder Ankränkelung eines Formprinzips beruht, sondern auf ihrer Gestalt als solcher. Selbst wenn alles erfüllt ist, was zu diesem Typus gehört, liegt dennoch eine ausgesprochene Sinnenhäßlichkeit vor, weil ihrer typischen Gestalt als solcher eine Formendisproportion eigen ist. Eine Kröte, ein Nilpferd u. a. sind häßlich. Daß diese Häßlichkeit durch den ästhetischen Wert der Originalität und vor allem der „Erfindung" aufgewogen werden kann, sahen wir bereits im achten Kapitel über die Stufen der Schönheit.

Es gibt also zwei Gründe für die Häßlichkeit im Reich der Sinnenschönheit: erstens die Durchbrechung des inneren Gestaltprinzips, also etwas, was der Intention der Erfindung, dem sinnvollen, individuellen „Gesicht" derselben widerspricht. Diese Art der Häßlichkeit liegt vor, wenn ein Pferd schlecht gebaut ist, zu kurze Beine, einen eingefallenen Rücken hat oder wenn in einem menschlichen Gesicht die Nase übermäßig groß, der Mund schief ist, die Augen schielen, das Kinn abfällt usw.

Zweitens kann schon das Sosein einer Spezies häßlich sein. Wenn wir von der Spezies der Katzen sagen, sie sei schöner als die der Kröte,

von dem Pferd, es sei ein schöneres Tier als ein Gorilla oder ein Nilpferd, so ist der Grund für die Häßlichkeit nicht die Störung oder Nichterfüllung eines bestimmten Gestaltprinzips, der Widerspruch zu der besonderen Gestalt, sondern die ästhetische Qualität dieser Gestalten. Gewisse Gestalten sind als solche Träger eines ästhetischen Wertes. Sie sind schön. Andere sind als solche weniger schön oder sogar häßlich.

Daß es eine solche Häßlichkeit gibt, wird von vielen bestritten, weil sie von der Vorstellung ausgehen, Gott habe nichts Häßliches erschaffen können. Andere, wie Maritain, würden sagen, diese Häßlichkeit ist nur ein subjektiver, auf den Menschen beschränkter Aspekt; für Engel oder gar für Gott gibt es nichts Häßliches, alles ist vielmehr schön. Maritain denkt dabei an die sogenannte transzendentale Schönheit, die alles Seiende qua Seiendes besitzt.

Wir hingegen wollen nicht von Theorien ausgehen und uns nicht durch die Schwierigkeit, eine Frage zu beantworten bzw. ein Problem zu lösen – z. B. warum Gott häßliche Gebilde erschaffen hat –, den Blick für das unmittelbar Gegebene trüben lassen. Offensichtlich besteht kein Zweifel, daß ein Pferd, ein Neufundländer, ein Löwe, eine Angorakatze schön sind, während ein Nilpferd, eine Kröte, ein Wurm einen krassen Gegensatz zu der Schönheit der genannten Tiere bildet. Blicken wir vorurteilslos auf sie hin, so können wir nicht leugnen, daß sie häßlich sind. Damit soll nicht gesagt sein, sie könnten in einem Gesamtzusammenhang nicht ganz anders wirken, noch weniger, ihre Darstellung in einem Kunstwerk könne nicht schön sein. Diese kann eine ganz neue, die spezifisch künstlerische Schönheit besitzen. Aber in sich wäre es lächerlich, zu behaupten, jedes Tier sei in seiner Art schön. Nein, die zur Erfindung eines Tieres, zu seiner typischen Soseinseinheit gehörigen Formen können schöner oder weniger schön sein, ja sogar ausgesprochen häßlich. Mögen sie einen anderen Wert besitzen, dies hat nichts damit zu tun, daß sie von dem Standpunkt der reinen Sinnenschönheit negativ sind, d. h. weniger schön oder ausgesprochen häßlich. Es ist völlig berechtigt zu sagen, das Pferd ist ein schöneres Gebilde als eine Giraffe, ein Elefant noch schöner als ein Kamel, obgleich das Kamel auch schön ist, ein Neufundländer oder ein Wolfshund schöner als eine Bulldogge. Niemand kann diese Hierarchie leugnen. Die Faktoren, die sie bedingen, sind viel allgemeinere Formprinzipien und nicht das einem Typus immanente Formprinzip.

Eine entsprechende Hierarchie, wenn auch nie Häßlichkeit, finden wir bei den Bäumen und Blumen, obgleich bei ihnen viele Elemente

außer den Formprinzipien dazukommen. Im Reich der Tiere hingegen gibt es nicht nur eine Hierarchie der Schönheit, sondern sogar eine ausgesprochene Häßlichkeit.

Trivialität, die spezifische Feindin der künstlerischen Schönheit

Wir wenden uns jetzt der zweiten Antithese der Schönheit zu, die die spezifische Antithese zur Schönheit zweiter Potenz im Reich der Kunst darstellt: dem Trivialen.

Eine kitschige Melodie ist nicht häßlich im vollen und eigentlichen Sinn des Wortes und hat nicht den qualitativen Unwert, der die Häßlichkeit in allen Stufen auszeichnet. Die Trivialität spricht kein „Nein" zur Schönheit. Sie ist im Gegenteil eine unechte, eine Pseudoschönheit, die die spezifische Antithese zur künstlerischen Schönheit bildet und hier jene Rolle vertritt, die das Böse in der Welt des Sittlichen hat. Sie „spricht" zwar nicht das feindliche offene „Nein" der Häßlichkeit zur Schönheit, doch ist sie die spezifische Feindin der künstlerischen Schönheit. Sie ist das *negativum*, das *maxime negativum* in der Welt der Kunst. Wenn wir in einem kühnen Vergleich auf den qualitativen Unterschied von Häßlichkeit und Trivialität hinweisen wollen, könnten wir sagen: Die Häßlichkeit entspricht gleichsam der Negativität des leiblichen Schmerzes, die Trivialität hingegen dem Negativen der Seekrankheit, der Nausea.

Die Trivialität kommt auch bei Menschen vor. Es gibt typisch triviale Menschen. Von ihnen geht eine triviale Atmosphäre aus, besonders von ihrer Art, zu reden und sich zu geben, aber auch von ihren Gefühlsäußerungen und Gedanken. Doch die spezifische Heimat des Trivialen ist die Sphäre der Kunst. Werke über Philosophie können zwar trivial sein, primär entfaltet sich die Trivialität jedoch in der Kunst, weil in ihr die Schönheit thematisch ist und die Trivialität die Antithese *par excellence* der künstlerischen Schönheit ist.

Sie enthält qualitativ viele der vorher genannten Unwerte in sich, so das Flache, Platte, Billige, Mediokre, Philiströse, und zwar in einer gewissen Analogie zu der Art, wie die Schönheit, die eine qualitative Antithese zu ihnen bildet, deren positive Gegenteile enthält. Aber das Triviale ist in seiner Qualität etwas ganz Spezifisches und noch Neues gegenüber dem Flachen, Billigen, Unechten und Mediokren.

Zunächst müssen wir betonen, daß das Triviale durchaus nicht mit dem Abgenutzten, zu oft Auftretenden, mit dem Gemeinplatz ver-

wechselt werden darf, wie manche Menschen es tun. Ein bedeutender Geiger, der einen sehr guten Geschmack hatte, sagte mir: „Seien Sie vorsichtig, wenn Sie ein Stück von Tschaikowski trivial nennen, denn wer weiß, wie einem ein Thema von Bach zu seiner Zeit erschienen wäre, wenn jeder Schusterbub es gepfiffen hätte." Diese Bemerkung ist völlig falsch. Nie kann eine Stelle in Shakespeares Dramen oder in Goethes *Faust*, die zum geflügelten Wort wurde, dadurch trivial werden. Nie kann das *Air* von Bach, selbst wenn es als Pausenzeichen oder zu Reklamezwecken im Rundfunk verwendet wird, trivial werden. Wir empfinden dies als Entweihung, unser Herz blutet, aber der unzerstörbare Adel der Worte oder der Musik bleibt unberührt. Der prosaische Zusammenhang, die häufige inadäquate Wiederholung kann nie eine innere gloriose Schönheit zu etwas Trivialem machen. Denken wir an die österreichische Nationalhymne: „Gott erhalte Franz, den Kaiser" mit ihrer herrlichen Melodie von Hydn und an die unbeschreibliche Schönheit der Variationen über dieses Thema im *Kaiserquartett* von Haydn. Diese Melodie besitzt eine keusche Würde. Als Nationalhymne war sie, besonders mit dem ursprünglichen Text, durch eine von allem peinlichen Nationalismus freie, stille, demütige Feierlichkeit ausgezeichnet. Durch die Worte Hoffmanns von Fallersleben: „Deutschland, Deutschland über alles" und deren nationalistischen, anmaßenden Ton konnte die Melodie als solche nie trivial werden, selbst wenn das Lied gegrölt und aus der demütigen Ergriffenheit ein Ausdruck brutaler Gewalt wurde. Sie wurde trivial behandelt, von trivialen Leuten gebrüllt, aber die Melodie als solche blieb immer das Gegenteil von trivial.

Die Benutzung eines schönen Themas aus einer Symphonie als Symbol für etwas anderes, auch Edles (z. B. der Anfang der *fünften Symphonie* von Beethoven als Symbol des Sieges der Alliierten über die „Achse") führt zu einer ständigen Wiederholung des Themas. Obgleich eine solche Wiederholung bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit und das Herausreißen eines Themas aus seinem Zusammenhang ärgerlich sind, wird dieses dadurch nicht trivial. Ebensowenig kann die inadäquate Wiedergabe etwas wahrhaft Schönes in etwas Triviales umwandeln. Eine solche Entweihung ist tief bedauerlich, doch kann sie der Schönheit des Musikstücks an sich nichts anhaben.

In dem früher beliebten Potpourri wurde häufig ein edles Stück neben ein triviales gesetzt. Dies war gleichfalls eine Entweihung, aber das schöne Stück wurde dadurch nicht trivial. Ich hörte einmal ein Potpourri aus einem Restaurant unter meinem Zimmer, in dem das herrliche Thema aus Händels *Judas Makkabäus* in den ‚Weibermarsch' aus Lehárs *Lustiger Witwe* überging. Ein großer Schock! Aber der Kontrast konnte nur den Gegensatz des Adels des Händelschen Themas und der Trivialität des ‚Weibermarsches' unterstreichen.

Trivialität ist also meistens eine Qualität eines „Kunstwerkes" und darf keinesfalls mit dem Abgenutzten, zu oft Gehörten verwechselt werden. Handelt es sich um unbedeutende Werke, die nicht trivial, aber relativ gehaltlos sind, so wird man ihrer durch die häufige Wiederholung überdrüssig. Sie können ihren bescheidenen Charme nicht mehr entfalten und wirken abgedroschen. Doch ist das keine charakteristische Eigenschaft dieser Stücke. Vor allem werden sie dadurch weder trivial, noch wirken sie trivial auf uns. Die Abgedroschenheit ist von der Trivialität qualitativ ganz verschieden.

Andererseits ist die Trivialität für die Schlager oft eine Voraussetzung ihrer Popularität. Sie appellieren an eine platte Popularität, sie leben davon, daß sie für eine gewisse Zeit die Luft erfüllen und eine spezifisch soziale Rolle spielen. Furtwängler weist darauf in seinem schönen Buch *Ton und Wort*[5] hin, wenn er sagt, man begegne sich gleichsam mit jedem in einem Schlager, aber in einer ganz peripheren und oft zweideutigen Schicht. Zu Schlagern gehört diese Popularität; ein unpopulärer Schlager ist ein totgeborenes Kind. Aber die Lebensdauer der Schlager ist immer sehr kurz; sie sind Eintagsfliegen. Meist sind sie trivial, und ihre Trivialität steigert ihre Durchschlagskraft. Doch müssen sie durchaus nicht trivial sein. Es wäre falsch, ihre Schlager-Natur mit der Trivialität gleichzusetzen.

Nach Ausschaltung dieser Mißverständnisse kehren wir zu der Analyse des Trivialen zurück.

Die vier verschiedenen Typen der Trivialität

Trivialität tritt in qualitativ verschiedenen Typen auf. Sie kann erstens eine spezifisch süßliche, sentimentale Note haben wie das berühmte Abschiedslied im Trompeter von Säckingen: „Behüt' dich Gott! Es wär' zu schön gewesen, behüt' dich Gott! Es hat nicht sollen sein!" Die Worte V. v. Scheffels sind ebenso trivial wie die Melodie von V. Neßler. Dies ist ein „klassisches" Beispiel für die rührselige Trivialität. Ebenso ist Th. Koschat[6] dafür typisch.

---

5) Brockhaus, Wiesbaden, 2. Aufl. 1954. Vgl. ‚Anton Bruckner', Vortrag 1939, S. 114.

6) Kärntner Dichterkomponist und Schriftsteller.

Leider gibt es auch fromme Lieder, die diese süßliche Trivialität besitzen, z. B.: „Mein Jesus, gute Nacht", und vor allem kitschige Andachtsbilder, die im 19. Jahrhundert populär wurden und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet waren, im Gegensatz zu den schönen Andachtsbildchen mit Werken des 14. bis 17. Jahrhunderts.

Die zweite Spielart des Trivialen ist die temperamentvolle, effekthaschende, burschikose Trivialität, für die der ‚Weibermarsch': „Ja, das Studium der Weiber ist schwer" aus der *Lustigen Witwe* von Lehár ein typisches Beispiel ist. Diese schwungvolle, rasselnde Trivialität besitzt eine Pseudokraft und spielt in Operetten eine große Rolle, z. B.: „Ja, dieser Ehestand wird flott! Ganz nach Pariser Art!" in der *Lustigen Witwe*. Diese Trivialität paart sich oft mit einer gewissen Brillanz, sie kann von einer starken Begabung zeugen, den Charakter des Getroffenen und Gelungenen besitzen. So sind verschiedene Stellen in Bizets potenter Oper *Carmen* von dieser Art Trivialität nicht frei. In gröberer Weise finden wir sie in Mascagnis *Cavalleria rusticana* und in Leoncavallos *Bajazzo*. Diese Trivialität haben viele naturalistische Bilder um die Jahrhundertwende mit einer peinlichen, frechen, schamlosen Note.

Eine dritte Spielart ist die Trivialität, die sich mit der Qualität des Mediokren, Bourgeoisen, „Niedlichen" verbindet, z. B. in Novellen oder Romanen, die tendenziös eine konventionelle bourgeoise Moral vertreten oder eine „treuherzige Gemütlichkeit", in der alles klein und harmlos wird. Es ist die bedrückende Trivialität der Zwerge oder farbiger Glaskugeln, die manche Leute im Garten aufstellen. Sie findet sich auch in Literatur, Musik und bildender Kunst.

Endlich gibt es eine vierte Form der Trivialität, die an platten, billigen Argumenten haftet, z. B. in Romanen, deren „Raum", in den das gesamte Werk hineingestellt ist, von einem platten Geist erfüllt ist, oder in Novellen, in denen lauter Binsenwahrheiten die Atmosphäre des Ganzen bestimmen, besonders in Werken mit einer Tendenz, falsche und spezifisch flache philosophische Ideen zu verbreiten. Selbst wenn die Ideen nicht flach sind, kann diese Trivialität solchen Werken durch eine billige Tendenzwirkung anhaften. Ein Beispiel dafür ist Ibsens Drama *Stützen der Gesellschaft*. Diese Art der Trivialität findet sich auch in der Musik, wenn ein Effekt mit zu billigen Mitteln erreicht wird oder wenn die Fortführung einer Melodie einen spezifisch billigen, flachen Charakter hat.

In all diesen verschiedenen Typen des Trivialen stoßen wir auf den Charakter der Pseudoschönheit. Das Triviale ist darum nie typisch

prosaisch in jenem Sinn, den wir als erste mögliche Bedeutung von prosaisch herausarbeiteten: des völlig Amusischen. Dieses ist ja typisch außerkünstlerisch. Das Triviale prätendiert hingegen, schön zu sein. Es ist in seiner Pseudoschönheit spezifisch antikünstlerisch.

Das spezifisch Häßliche, selbst das Monströse ist nicht trivial. Wie wir schon erwähnten, ist die monströse Häßlichkeit die spezifische Antithese zur metaphysischen Schönheit und zur Sinnenschönheit, das Triviale hingegen die Antithese zur künstlerischen Schönheit, diesem besonderen Typus von Schönheit zweiter Potenz.

Wenn wir von dem Anspruch der Trivialität, schön zu sein, sprechen, meinen wir damit nicht die Intention des Autors eines trivialen Werkes, sondern ihren Charakter einer Pseudoschönheit und den in der Qualität der Trivialität enthaltenen Anspruch, zum mindesten immer ein positiv ästhetischer Wert im Gegensatz zur Häßlichkeit zu sein. Meist hat auch der Autor die Intention, ein echtes Kunstwerk und etwas wirklich Schönes zu gestalten.

Dabei kann die Trivialität aus dem Mangel an Begabung resultieren; der Autor verfällt in etwas Triviales, obgleich er es beileibe nicht intendiert. Oft verwechselt er echte Schönheit mit Trivialität und glaubt, seine trivialen Musikstücke, Dramen oder Bilder seien schön.

Doch wird die Trivialität auch bewußt angestrebt, um der Wirkung auf die Massen willen, die das Triviale genießen und darauf besonders reagieren. Das ist bei Schlagern und vielen Operetten der Fall. Der Autor ist sich vielleicht bewußt, daß diese Musik trivial ist; er wird kaum glauben, sie sei schön im Sinne echter Kunst. Aber erstens hat er ein besonderes Talent für das Triviale, und zweitens kommt es ihm auf den Massenerfolg an.

Darum müssen wir scharf zwei Typen von trivialen Gebilden unterscheiden. Bei dem einen geht das Triviale mit einer schwachen Begabung Hand in Hand. Der Autor strebt eine edle große Schönheit an, er kann ein Verehrer der wahren großen Meister sein; doch aus Mangel an Begabung bringt er nur triviale Gedichte, Musik oder Bilder zustande.

Der andere Typus von trivialen Gebilden ist mit einer starken Begabung verknüpft, allerdings für die Schaffung trivialer Musik, Gedichte, Dramen, Bilder. Die Trivialität ist dann intensiv, gelungen, gut gemacht, getroffen. Es gibt also die Trivialität von schwachen, mißlungenen Gebilden und die von gelungenen, in denen der triviale Effekt mit großem Schwung erreicht wird. Sie sind brillant und verraten eine spezifische Begabung, obgleich nur für das Triviale. Das ist bei glänzenden Operetten und bei gelungenen Schlagern der Fall. Auf

diesem Gebiet, auf dem – im Gegensatz zu den Operetten von Offenbach, Johann Strauß und einigen seiner Nachfolger – besonders seit Lehár das Triviale intendiert wird, gibt es den Gegensatz von schwach und stark, von gelungen und mißlungen.

Menschliche Verhaltensweisen zur Trivialität

Es ist wichtig, festzustellen, daß nicht alle trivialen Menschen nur Triviales genießen bzw. keinen künstlerischen Geschmack besitzen, und daß auch ganz untriviale sublime Menschen oft triviale Dinge aus Mangel an künstlerischem Sinn bewundern.

Wir müssen drei mögliche Fälle unterscheiden: erstens den trivialen Menschen, der nur das Triviale genießt, den nur dieses anzieht und der für alle wahre Kunst verständnislos ist; zweitens denjenigen, der zwar als Mensch trivial ist, aber auf Grund eines besonderen Kunstverständnisses auf echte Kunst stark reagiert und sich aus Trivialem nichts macht. Ich kannte sehr triviale Menschen, die einen sehr guten Geschmack in Musik hatten. Als ich mit einem von ihnen eine Symphonie von Bruckner hörte, machte er an einer besonders schönen Stelle ein denkbar triviales Gesicht, um mich auf die Schönheit hinzuweisen.

Umgekehrt gibt es drittens Menschen, die als Persönlichkeit das denkbar Untrivialste sind, deren Wesen eine sublime Poesie ausstrahlt und die doch das Triviale nicht bemerken und nicht ablehnen, so die heilige Theresia von Lisieux, die sehr ahnungslos auf dem Gebiet der bildenden Kunst war und darum die grauenhaften Grabmale auf dem Friedhof von Mailand ganz besonders bewunderte.

Hier muß jedoch ein weiterer wichtiger Unterschied gemacht werden, nämlich zwischen Menschen, welche die Trivialität genießen, gerade von ihr begeistert werden, und solchen, die in einer außerästhetischen Einstellung an das Kunstwerk herantreten und darum die Trivialität gar nicht bemerken. Menschen, die sich in der bildenden Kunst nur für das dargestellte Objekt interessieren, sei es, daß sie nur mit der menschlichen oder mit der historischen Bedeutsamkeit des dargestellten Inhalts beschäftigt sind, können leicht die Trivialität eines Kunstwerkes übersehen.

Dies war bei der heiligen Theresia von Lisieux der Fall. Sie war gerührt von dem Friedhof in Mailand, weil die Leiden der Verstorbenen, die Operationen, die sie durchmachten, die Besorgnis des Chirurgen usw. so drastisch und naturalistisch dargestellt waren. Sie war

beeindruckt von den Leiden der Verstorbenen, von der Mühe, die sich der Chirurg gab, sie zu retten, von dem Kummer der Hinterbliebenen und dem religiösen Gehalt des dazugefügten Kruzifixes oder Engels. Sie kam gar nicht in Kontakt mit der ungeheueren Trivialität dieser Gräber vom künstlerischen Standpunkt aus, mit ihrer Geschmacklosigkeit, ihrem brutalen Naturalismus, dem Fehlen jeder künstlerischen Transposition. All das übersah sie. Aber dies ist eine Ausnahme. Im allgemeinen ist bei denen, die sich für triviale Dinge begeistern, auch in ihrer Persönlichkeit eine große Trivialität zu finden.

Solche triviale Menschen sind meist ausgesprochen platt in ihren Gedanken, billig und medioker in ihrem Gefühlsleben. Wir begegnen bei ihnen den verschiedenen Spielarten der Trivialität, die wir bereits erwähnten, besonders den zwei Haupttypen: der süßlich sentimentalen und der frechen, arroganten, schamlosen.

Es wäre interessant, eine Studie über triviale Worte und Ausdrücke zu machen. Sicherlich übernehmen viele Menschen solche Ausdrücke einfach aus ihrer Umgebung. Durch Gewohnheit benutzen sie Worte wie „piekfein" oder „prima", wenn sie ihrer Begeisterung für große Kunstwerke Ausdruck geben wollen. Oft sind sie Opfer ihrer Umgebung und fühlen die Trivialität dieser Ausdrücke nicht; sie brauchen in ihrem Gefühls- und Geistesleben nicht trivial zu sein. Doch gibt es viele Menschen, die triviale Ausdrücke gebrauchen, weil sie sie genießen. Diese sind dann in ihrem Innenleben ebenfalls trivial.

Auch in einem Kunstwerk kann ein trivialer Mensch treffend geschildert sein. Aber er ist nicht nur beim rechten Namen genannt, sondern so in das Kunstwerk „übersetzt" mit der dem echten Kunstwerk eigenen Distanz, daß dieses selbst nicht einen Schimmer von Trivialität enthält. Wir werden darüber noch im zweiten Teil ausführlich sprechen, wenn uns das wichtige Thema der künstlerischen Transposition beschäftigen wird.

In der Natur gibt es nichts Triviales. Kein Tier kann je trivial sein und noch weniger eine Pflanze oder gar ein Felsen.

So widerlich das Triviale in Menschen, so groß sein Unwert ist, es ist bei ihnen nicht die Antithese zur metaphysischen Schönheit. So unverträglich diese Trivialität mit der metaphysischen Schönheit ist: dennoch ist das metaphysisch Häßliche ihre Urantithese. Dies kommt daher, daß in der sittlichen Sphäre die Urantithese das sittlich Schlechte und Böse ist, und diese sind Träger der metaphysischen Häßlichkeit. In der Kunst hingegen ist das Triviale die Urantithese der künstlerischen Schönheit zweiter Potenz.

Das Langweilige als dritte Antithese zur Schönheit

Eine dritte Antithese zur Schönheit ist das Langweilige. Es ist nicht so spezifisch der Schönheit entgegengesetzt wie das Häßliche und das Triviale. Primär bildet es einen Gegensatz zu dem Unterhaltenden einerseits und dem Gehaltvollen andrerseits. Zweitens enthält es weder das „Nein" des Häßlichen, den der Schönheit feindlichen Charakter, noch den spezifisch konträren Charakter des Trivialen, der uns erlaubt, den Gegensatz des Trivialen und der künstlerischen Schönheit mit dem von Gut und Böse im Reich des Sittlichen zu vergleichen. Das Langweilige ist vielmehr, im Gegensatz zu allem Gehaltvollen, auch ein Gegensatz zum Schönen, und zwar in besonderer Weise zur Schönheit zweiter Potenz. Von Anfang an sei betont, daß die Antithese des Langweiligen zur Schönheit qua Antithese einen anderen Charakter hat als die des Häßlichen und Trivialen.

Das Langweilige ist nicht eine einfache Abwesenheit der Schönheit wie das völlig Neutrale, das weder schön noch häßlich ist. Eine Waschmaschine ist sicherlich nicht schön, doch muß sie nicht häßlich sein; aber es ist sinnlos, sie als langweilig zu bezeichnen. Das Langweilige ist nicht nur ein Fehlen von Schönheit, sondern ein qualitativer Unwert *sui generis*, und zwar ein ausgesprochener Unwert.

Es ist eine Qualität, die sich auf den verschiedensten Gebieten findet, in denen die Schönheit in keiner Weise thematisch ist.

Denkt man an das Phänomen des Langweiligen, so kommt einem zunächst die Antithese zur Schönheit nicht in den Sinn. Man spricht von langweiligen Menschen, Gesellschaften, Vorträgen, von langweiligen Büchern über Geschichte oder Philosophie. Das positive Gegenteil zum Langweiligen ist das Interessante oder das Amüsante, das in irgendeiner Form Anziehende.

Die Qualität des Langweiligen findet sich in unserem eigenen Erleben. Etwas langweilt uns, eine Arbeit, eine Tätigkeit, langes Warten. Es tritt auch als reiner Zustand auf. Sagt jemand: „Ich langweile mich", so deutet er damit ein bestimmtes Erlebnis an, das kein intentionales „über" einschließt wie die Freude oder der Ärger, sondern als reine Feststellung eines Zustandes unserer Seele einen Sinn hat. Ebenso schließt es nicht notwendig das Affiziertwerden von einer Sache ein, sondern kann die Folge davon sein, daß man nichts zu tun hat, gleichsam leer, sich selbst überlassen ist. Es ist nichts da, was einen beschäftigt, affiziert, anzieht und anregt oder interessiert. Dieses Erlebnis der Leere ist etwas ausgesprochen Negatives. Es gehört zu den unangenehmen Erlebnissen, ist jedoch nicht negativ im Sinn des

Schmerzlichen, ausgesprochen Leidvollen. Es ist nicht die reine konträre Antithese zur Freude, zu allen positiven Erlebnissen, nichts „positiv" Negatives. Andererseits ist es nicht der einfache Wegfall von allen angenehmen oder erfreulichen Erlebnissen, sondern hat eine ausgesprochene Qualität. Das Schmerzliche, das tief Leidvolle ist ebenso fern von allem Langweiligen, ihm ebenso entgegengesetzt wie das Freudige, tief Beglückende. All dies bedeutet eine Antithese zum Erlebnis der Langeweile. In der Qualität der Langeweile ist ein Element des *horror vacui*.

Diese Negativität *sui generis* findet sich sowohl im konkreten Zustand des Sich-Langweilens, in der intellektuellen Langeweile, an der gewisse Menschen leiden, die ihre Einstellung zur Welt trübt und alles indifferent erscheinen läßt, wie in dem Erlebnis, das wir zum Ausdruck bringen, wenn wir von etwas sagen: „Es langweilt mich." Dabei haben wir es immer mit einem personalen Erlebnis zu tun, mit einer psychischen Entität, mit etwas bewußt Vollzogenem oder einem bewußt Seienden. Sagen wir hingegen von einem Buch, einem Musikstück oder einem anderen Menschen, sie seien langweilig, so zielen wir offenbar auf eine Eigenschaft des Buches, des Musikstückes, des Menschen ab und nicht auf ein bewußt Seiendes, ein Erlebnis in uns. Dies ist zum mindesten die Intention einer solchen Prädikation. Wir meinen eine reine Qualität, wie wenn wir sagen, etwas sei schön, und nicht ein Erlebnis, das sich real in uns abspielt.

Natürlich werden viele sagen: „Etwas ist nie an sich langweilig, sondern es erzeugt Langeweile in uns. Die Behauptung, die dem Objekt die Langweiligkeit als Eigenschaft zuschreibt, ist nur eine ungenaue Ausdrucksweise; in Wirklichkeit sind die Sätze: ‚Es langweilt mich' und: ‚Es ist langweilig' gleichbedeutend. Nur ist der erste der korrekte Ausdruck dessen, was tatsächlich vorliegt."

Wir gingen auf all die verzweifelten Versuche des Subjektivierens im ersten und siebten Kapitel ausführlich ein bzw. wir widerlegten sie. Wir sahen auch, daß es durchaus nicht angeht, wenn wir von der Freudigkeit des blauen, strahlenden Himmels sprechen oder sie unmittelbar erfassen, diese Freudigkeit auf eine Wirkung auf uns zurückzuführen und zu erklären, der Satz: „Der blaue Himmel hat etwas Freudiges" sei gleichbedeutend damit, daß er uns freudig stimme. Des weiteren sahen wir, daß die Freudigkeit des blauen Himmels keine „erlebte", „gefühlte" Freude ist und daß niemand damit etwas so Unsinniges behaupten will, wie der unpersonale blaue Himmel fühle Freude. Es handelt sich vielmehr um eine objektive Qualität

der Freudigkeit, die nicht, wie in unserem Akt der Freude, eine personale Entität, ein bewußt Seiendes, sondern eine reine Qualität ist.

Nun müssen wir fragen: „Verhält sich dies bei der erlebten Langeweile, die ein bewußt Seiendes ist, und bei der Eigenschaft der Dinge, die wir als langweilig bezeichnen, z. B. des langweiligen Buches oder Musikstückes, ebenso wie bei dem Unterschied des Aktes der Freude und der Freudigkeit des blauen Himmels?"

Im Prinzip ist es gewiß derselbe Unterschied. Es gibt eine objektive Eigenschaft des Langweiligen, die eine Sache charakterisiert und vom Sich-Langweilen, dem Erlebnis der Langeweile, ontologisch verschieden ist. Vielleicht ist die qualitative Verwandtschaft des Sich-Langweilens mit dem langweiligen Buch nicht so strikt wie bei der Freudigkeit, vielleicht ist auch ein gewisser qualitativer Unterschied zu finden.

Auf alle Fälle gibt es eine sinnvolle objektive Prädikation der Langweiligkeit, die eine Sache als solche charakterisiert und die von der Tatsache, daß sie uns langweilt, unabhängig ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß das objektiv Langweilige uns nicht meist langweilt, daß es keine sinnvolle Beziehung zwischen der objektiven Langweiligkeit und dem Uns-Langweilen gäbe. Es ist die objektiv richtige, sinnvolle Wirkung, wenn das objektiv Langweilige uns langweilt. Aber es ist nicht nur deshalb langweilig, weil es uns langweilt. Die objektive Langweiligkeit ist definitiv etwas anderes als diese Wirkung auf uns, sie haftet einer Sache unabhängig von uns objektiv an.

Das können wir klar an den Fällen sehen, in denen eindeutig die Wirkung auf uns in Frage kommt. Sagt jemand: „Bridge langweilt mich" und ein anderer: „Das ist für mich faszinierend und meine Leidenschaft", so ist keinerlei Qualifizierung des Spieles gemeint, sondern nur die Wirkung. Erklärt jemand generell, Musik sage ihm nichts, sie langweile ihn, so ist dies nur eine Aussage über die Wirkung auf ihn. Selbst wenn er sie in der Behauptung formuliert: „Musik ist etwas Langweiliges", ist es bei dieser generellen Fassung klar, daß er nicht eine Charakteristik der Musik meint, sondern nur, daß sie ihm nichts bedeutet.

Sagt dagegen jemand, der ein tiefes Verständnis für Musik hat und in dessen Leben gute Musik eine große, bedeutsame Rolle spielt, von einem bestimmten Stück: „Es ist langweilig im Gegensatz zu einem anderen", so will er damit zweifellos ausdrücken, daß dieses Stück objektiv schwach und inhaltsarm ist. Er meint eine Charakteristik des Musikstückes als solchen und nicht eine Wirkung auf sich. Ob seine Behauptung stimmt, ob er dem Stück gerecht wird, ist eine andere Frage.

Auf welchen Gebieten kommt die objektive Prädikation der Langweiligkeit in Frage? Es gibt keinen Sinn, von einem Baum oder einem Tier zu sagen, sie seien langweilig. Von Tieren z. B. können wir wohl behaupten, sie seien schön, weniger schön oder häßlich, aber nicht, sie seien objektiv langweilig. Jemand kann zwar feststellen, ihn langweile die Botanik oder die Zoologie oder er habe kein Interesse an Tieren; doch wäre es sinnlos von einer Tiergattung zu erklären, sie sei langweilig. Von einem höheren Tier, einem bestimmten individuellen Pferd und erst recht von einem Hund, kann man dagegen in einem entfernt analogen Sinn sagen, es sei langweilig, wenn man damit temperamentlos, stumpf meint.

Von einer Landschaft im weiteren Sinn läßt sich sinnvollerweise aussagen, sie sei langweilig, d. h. vom Standpunkt der Schönheit gehaltlos und ihre Atmosphäre spezifisch reizlos. Manchmal kann auch die Tatsache, daß eine Landschaft weder ein wahres, gehaltvolles „Gesicht" noch eine bestimmte Individualität hat, eine Langeweile begründen. In gewissen Gegenden kommt es durch anonyme Stellen, die ein reines antlitzloses Nebeneinander bilden, zu keiner Landschaft im vollen Sinn des Wortes. Hier tritt die Langeweile als deutliche Antithese zur Schönheit hervor. Der Vergleich einer schönen Landschaft, wie der Blick von Lausanne oder Vevey auf den Genfer See, und die Langweiligkeit der Umgegend von Gander in Neufundland läßt uns deutlich den Gegensatz erfassen.

Die Qualität der Langweiligkeit findet sich, wie schon erwähnt, bei typischen Durchschnittsmenschen, deren Persönlichkeit weder geistig interessant ist noch irgendeinen Charme oder irgendwelche Originalität und keinerlei Humor besitzt. Wir finden sie viel häufiger bei Gebildeten als bei ganz einfachen Menschen aus dem Volk, bei denen der gesunde Menschenverstand nicht durch falsche, flache, dumme Theorien verbildet, deren klassisches Verhältnis zum Leben noch nicht gestört ist. Der Halbgebildete ist am meisten in Gefahr, langweilig zu sein. Der konventionelle Mensch, der von der öffentlichen Meinung lebt, der im Sinne Kierkegaards kein „Selbst"[7] ist, der anonyme Mensch[8], ist vor allem langweilig. Unnötig zu sagen, daß er sich selbst nicht zu langweilen braucht, um langweilig zu sein.

Doch muß er auch uns nicht notwendig langweilen, um langweilig

---

7) Vgl. *Die Krankheit zum Tode*, a. a. O., erster Abschnitt, C, A, b, *β*, S. 65 f.; zweiter Abschnitt, A, Kap. I, S. 111 ff.

8) *Christentum und Christenheit*, a. a. O., Nr. 541; *Die Tagebücher 1834 bis 1855*, a. a. O., S. 610 f. und S. 621.

zu sein. Es gibt objektiv sehr langweilige Menschen, über die man sehr lachen muß, weil sie in vieler Hinsicht lächerlich sein können, natürlich ohne es selbst zu wissen und irgendwelchen Sinn für Humor zu haben. Das ist allerdings ein Ausnahmefall. Meist gehen Züge, die uns an ihnen zum Lachen bringen, mit einer gewissen Originalität Hand in Hand, die sie zum mindesten nicht ganz und gar langweilig machen.

Die Person qua Person hingegen ist nie langweilig. Sobald wir in echter Nächstenliebe zu der erschütternden Größe jeder unsterblichen Seele vordringen, die von Gott berufen ist und vor Gottes Angesicht Rede und Antwort stehen muß, ist alle Qualität der Langweiligkeit überholt. Diese kann nur an der qualitativen individuellen Eigenart eines Menschen haften, an all dem, was er aus sich selbst gemacht hat. Doch sobald die Größe durchbricht, die ihm ontologisch als Person anhaftet, sobald wir ihn als *imago Dei* und im Lichte seiner ewigen Bestimmung sehen, kann ihm nie die Qualität des Langweiligen anhaften. Sobald ein langweiliger Mensch eine Schuld tief bereut oder sich gar zu Gott bekehrt, ist er nicht mehr langweilig.

Auch der Bösewicht ist nicht langweilig. Der sittliche Unwert ist unvergleichlich schlimmer, tiefer und thematischer als die Langweiligkeit. Beim Menschen ist diese ein sekundärer Unwert, der nie seine letzte Schicht charakterisiert, nicht an den Nerv seiner *raison d'être* und seiner Bestimmung rührt. Der Unwert einer sittlichen Mediokrität ist empörend; er enthält als verlogener Kompromiß eine furchtbare Beleidigung Gottes, vergleichbar dem des „grandiosen" Verbrechens. Daß jemand durch diese Mediokrität, im Unterschied zu einem Jago[9] oder Rakitin[10], langweilig sein kann, ist unwesentlich im Vergleich zu dem sittlichen Unwert, unbedeutend auch im Vergleich zu der metaphysischen Häßlichkeit, die an allem Bösen haftet.

Das Langweilige kann natürlich bei einem Menschen nicht nur in ganz verschiedenem Maß, sondern in ganz verschiedenen Schichten vorkommen. Ein Mensch, der alles sehr langsam macht, sehr langsam spricht und versteht, kann dadurch langweilig sein; aber dies braucht keineswegs in jeder Hinsicht zutreffen. Er kann durch Leistungen auf verschiedenen Gebieten oder in seiner unkonventionellen Hilflosigkeit durchaus nicht langweilig sein. Ein Pedant ist langweilig, wenn er von seiner Pedanterie erfaßt wird, sobald sich die Gelegenheit dafür bietet; doch kann er im übrigen durch seine geistige Potenz oder seinen Humor sehr wohl das Gegenteil von langweilig sein.

9) Gestalt in Shakespeares *Othello*.
10) Gestalt in Dostojewskis *Brüder Karamasow*.

Die spezifische Qualität des Langweiligen entfaltet sich am eigentlichsten und thematischsten in menschlichen Werken. Ein philosophisches Buch kann ausgesprochen langweilig sein, wenn es sehr umständlich und breit Gemeinplätze und Binsenwahrheiten wiederholt. Es kann langweilig sein durch seine Länge und die Trockenheit der Darstellung, durch Langatmigkeit, ständige Wiederholungen usw. Das ist ein sehr schwerwiegender Nachteil, ein großer Unwert. Im Vergleich zu der Frage jedoch, ob das Werk wahre oder falsche Behauptungen enthält, ist dies nur ein sekundärer Unwert.

Es gibt philosophische Bücher, die von Irrtümern und Plattheiten erfüllt und dazu sehr langweilig sind. Andere behaupten an sich nichts Falsches, sind aber langweilig durch Langatmigkeit, Wiederholungen und Schwäche der Argumente für an sich schon früher entdeckte wahre Sätze. Vom philosophischen Standpunkt sind sie dennoch tausendmal den brillanten, geistvoll formulierten Systemen, die zutiefst falsch sind, vorzuziehen.

Sobald wir das Gebiet der Kunst betreten, wird die Langweiligkeit ein zentraler thematischer Fehler, eine spezifische Antithese zur künstlerischen Schönheit zweiter Potenz. In der Literatur, Malerei, Skulptur und Musik verstößt die Langweiligkeit gegen die *raison d'être* des Kunstwerks. Gewiß, das Langweilige hat nicht den giftigen Charakter des Trivialen, es ist nicht so „positiv" negativ, aber es wäre doch besser, wenn der langweilige Roman, das langweilige Drama, Bild oder Musikstück nie „geboren" wäre.

Damit kommen wir zu der wichtigen Feststellung, daß es zwei Grundantithesen zum Wert des Kunstwerkes gibt: die Trivialität – die Pseudoschönheit, gleichsam das „Böse" in der Kunst – und das Schwache, Leere, Gehaltlose, das Langweilige. Das Häßliche, die Urantithese zu der metaphysischen Schönheit und der reinen Sinnenschönheit, ist keine spezifische Antithese in der Kunst, was ihre Schönheit zweiter Potenz betrifft.

Wir werden im zweiten Teil beim Unterschied von Tiefe und Vollendung des Kunstwerks auf die Qualität des Langweiligen zurückkommen.

13. Kapitel

Thematische und unthematische Träger der Schönheit

Wir sprachen von der metaphysischen Schönheit und ihrer Hierarchie, die mit der der anderen Werte oder der Tiefe und Bedeutsamkeit einer Wahrheit Hand in Hand geht. Das ist selbstverständlich, da diese Schönheit der *splendor veri*, der Duft, die Ausstrahlung anderer Werte ist.

Wir erwähnten die Fälle, in denen wir diese metaphysische Schönheit erfassen: in jeder geistigen Schau, in jeder Art des anschaulichen Erfassens der Güter, die diese nichtästhetischen Werte tragen. Wenn wir z. B. die *Apologia* Platons oder ein Leben des heiligen Franziskus von Assisi lesen und die natürlichen sittlichen Werte des Sokrates oder die übernatürlichen sittlichen Werte des heiligen Franziskus vor unserem Geiste stehen und womöglich unser Herz affizieren, dann verstehen wir auch die spezifische Schönheit der Gestalt des Sokrates, die der Glanz seiner sittlichen Werte ist, oder die spezifische Schönheit der Heiligkeit des heiligen Franziskus.

Aber die metaphysische Schönheit kann sich auch in der Sphäre des Sichtbaren manifestieren auf Grund des bedeutsamen Phänomens des Ausdrucks im präzisen Sinn des Wortes. Selbst im Ausdruck in einem viel weiteren und loseren Sinn finden wir eine anschauliche Gegebenheit der metaphysischen Schönheit in der Welt des Sichtbaren.

Ebenso sprachen wir von der Schönheit sichtbarer und hörbarer Daten, die im Gegensatz zur metaphysischen Schönheit nicht der Abglanz anderer Werte ist, sondern unmittelbar an sichtbaren oder hörbaren Gebilden haftet: an einer Farbe, einem Klang, an der Form eines Gegenstandes, an einer Melodie usw. Hier liegt eine ganz andere Beziehung der Schönheit zu ihrem Träger vor.

Wir unterschieden ferner zwischen der qualitativ primitiveren Schönheit, von der der heilige Thomas sagt: *quod visum placet* und die, so eigenartig ihre Fundierung ist, doch qualitativ unter der metaphysischen Schönheit steht, und dem Mysterium der quasi-sakramen-

talen Schönheit, wie wir die Schönheit zweiter Potenz auch nannten, bei der an sichtbaren und hörbaren Gebilden eine sublime geistige Schönheit erscheint, die qualitativ mit der höchsten metaphysischen Schönheit verwandt ist.

Thematik der Schönheit in der Kunst, ihre Nichtthematik im philosophischen und religiösen Bereich

Jetzt wollen wir auf einen ganz anderen bedeutsamen Unterschied im Reich der Schönheit eingehen: den von Gegenständen, bei denen die Schönheit thematisch ist, und solchen, bei denen sie nicht thematisch ist. Dieser Unterschied bezieht sich auf die Gegenstände, d. h. die Träger der Schönheit, nicht auf die Schönheit selbst bzw. auf ihre Qualität.

In einem Drama ist die Schönheit, und zwar die spezifisch künstlerische Schönheit, das Thema. Obwohl die sittlichen Werte der *personae dramatis* eine bedeutsame Funktion für die Schönheit des Dramas haben, obwohl uns der sittliche Adel Cordelias in Shakespeares *King Lear* oder die sittliche Größe der Treue der Leonore in Beethovens *Fidelio* tief ergreift, ist doch der Sinn, die *raison d'être*, das Thema dieser Werke die künstlerische Schönheit.

In Platons *Phaidon* hingegen ist die Wahrheit das Thema; die große metaphysische Schönheit dieses Werkes liegt primär in seiner Wahrheit, in deren Tiefe und Adel. Die Schönheit des Stils, der Ausdrucksweise, hat eine rein dienende Funktion und ist nicht das Thema. Sobald überdies jemand nur diese Schönheit ins Auge faßte und sich für die Wahrheitsfrage in keiner Weise interessierte, würde er auch für die wesentliche Schönheit des *Phaidon* erblinden. Er könnte sie nicht mehr sehen, denn sie ist unlösbar von der Wahrheit, sie ist wahrhaft ein *splendor veri*. Es bliebe nur eine Stilschönheit übrig, die unvergleichbar ist mit dieser erhabenen Schönheit der Wahrheit. Ein Leser, der sich nur für die Schönheit des *Phaidon* interessierte, würde Platon zutiefst unrecht tun und ihn keineswegs ernst nehmen. Er würde den Sinn und die *raison d'être* des *Phaidon* verkennen und an dem Sinn dieses Werkes verständnislos vorbeigehen. Er verhielte sich wie jemand, der auf die Frage nach einem Vortrag über philosophische Probleme antworten würde, der Redner habe eine angenehme Stimme. Auch die wahre Schönheit von Form und Stil im *Phaidon* würde er verkennen, denn sie läßt sich nicht von der Adäquatheit lösen, die sie als Ausdruck dieser besonderen Wahrheiten besitzt. Sobald man sie nicht mehr in ihrer dienenden Funktion erfaßt, als Formulierung gerade dieser Wahrheiten, kann man ihrer eigentlichen Schönheit nicht mehr gerecht werden.

Dasselbe gilt in erhöhtem Maß von der Heiligen Schrift, dem Alten und Neuen Testament. Sie ist zweifellos von erhabenster Schönheit. Aber nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit ist ihr Thema, und zwar die göttliche, offenbarte Wahrheit. Ihre Schönheit ist der *splendor divinae sanctae veritatis*. Diese Schönheit kann ich nicht erfassen, wenn ich nicht im Durst nach göttlicher Offenbarung, in letzter Ehrfurcht, in gläubiger Hingabe an die Heilige Schrift herantrete. Sobald ich von der Wahrheitsfrage absehe und sie wie ein Kunstwerk lese, ist mein Auge erblindet für diese heilige Schönheit. Ihre Form ist von letzter Schönheit wegen ihrer Adäquatheit als Ausdruck, Erzählung, Formulierung dieser heiligen Fakten. Sobald ich sagen würde: „Ob die Auferstehung Christi wirklich stattfand, interessiert mich nicht. Aber die Erzählung ist so schön, ich betrachte sie rein als Kunstwerk", würde ich die Heilige Schrift völlig mißverstehen, ihr Wesen, ihren Sinn verkennen, mich gleichsam blasphemisch verhalten und auch für ihre wahre heilige Schönheit völlig erblinden. Selbst die Schönheit der Form, die einzigartige sakrale Feierlichkeit der Sprache und Ausdrucksweise, die Adäquatheit für den Inhalt, für die göttliche Offenbarung, könnte nicht mehr erfaßt werden. Sobald die Schönheit vom Inhalt und dessen Wahrheit, von der authentischen göttlichen Offenbarung, losgelöst wird, ist auch sie entseelt.

Als erstes ist also zu betonen: Die Frage, ob für einen Gegenstand seine Schönheit thematisch ist oder nicht, muß klar von der Frage unterschieden werden, welchen Rang seine Schönheit besitzt. Ein Gegenstand, bei dem die Schönheit nicht thematisch ist, wie das Evangelium, kann Träger der höchsten Schönheit sein. Selbst wenn dieser Träger schöner ist als alle Kunstwerke, bleibt seine Schönheit doch unthematisch. Dagegen ist in einem leichten Kunstwerk, einer Komödie von Goldoni oder dem *Taugenichts* von Eichendorff, die Schönheit Thema, obgleich es eine bescheidene, viel weniger sublime Schönheit ist als die des *Phaidon*.

Der Unterschied von thematischer und unthematischer Schönheit ist unabhängig von ihrer Qualität und ihrem hierarchischen Rang

Der Unterschied von thematisch und unthematisch bezieht sich weder auf die Qualität der Schönheit, noch auf den Platz, den eine Schönheit in der Hierarchie des Schönen einnimmt, sondern auf die Frage, ob die Schönheit den Sinn, die *raison d'être* eines Gegenstandes darstellt oder nicht. Die sublime Schönheit der Persönlichkeit eines Heiligen ist nicht das Thema, nicht die *raison d'être* dieser Person. Seine Heiligkeit, der sittliche und religiöse Wert sind thematisch, die Schönheit ist ein glorreiches Epiphänomen, eine superabundante Beigabe. Wenn wir sagen, sie sei ein Epiphänomen, meinen wir nicht, sie sei etwas Unwesentliches oder gar Akzidentelles. Nein, sie ist hochbedeutsam und gehört wesenhaft dazu. Die Verbindung dieser sublimsten metaphysischen Schönheit mit dem sittlichen und religiösen Wert ist eine wesensnotwendige. Diese Schönheit ist der Duft, die Ausstrahlung, der *splendor* der Heiligkeit. Aber deshalb ist es doch nicht die Bestimmung des Menschen, ein Träger dieser Schönheit zu sein, sondern Gott durch das Heiligwerden zu verherrlichen. Die Schönheit, deren Träger er dadurch wird, ist eine glorreiche Beigabe, die jedoch unlöslich mit der Heiligkeit verknüpft ist. Bei einem Kunstwerk ist hingegen die Schönheit das Thema, die *raison d'être*.

Auf den ersten Blick könnte der Unterschied von unthematisch und thematisch verwechselt werden mit dem zwischen der metaphysischen Schönheit, die ein Abglanz anderer Werte ist, und der direkt an Sichtbarem und Hörbarem auftretenden Schönheit zweiter Potenz, wie die des *Concert champêtre* von Giorgione oder des *Largo* von Händel, weil sich bei der unthematischen Schönheit der Beigabecharakter des Superabundanten wiederholt, der die metaphysische Schönheit auszeichnet. Eine solche Verwechslung wäre aber ein großer Irrtum. Dieser letzte Unterschied bezog sich auf die Art der Fundierung der Schönheit, im einen Fall ein Abglanz anderer Werte, im anderen Fall geheimnisvoll durch gewisse sichtbare oder hörbare Elemente direkt bedingt; im einen Fall dem Träger voll anhaftend, weil die sittlichen, „intellektuellen" und anderen Werte in ihm verkörpert sind, weil sie ihn als reales Gebilde heben und ihm eine neue Kostbarkeit verleihen, während im anderen Fall die Schönheit nur an diesen ontologisch bescheidenen sichtbaren und hörbaren Trägern „erscheint". Diese haben mehr den Charakter eines Piedestals und werden nicht von der Glorie der Schönheit in eine höhere geistige Sphäre erhoben.

Nur wer in einem Kunstwerk die künstlerische Schönheit erfaßt, kann in ihm auch die metaphysische Schönheit der Sittlichkeit der darin vorkommenden Gestalten und ihres Ethos verstehen. Sobald jemand an ein Kunstwerk wie an ein Lehrbuch herantritt, bei dem Lernen das Thema ist, oder wie an ein philosophisches Werk, bei dem Wahrheit, oder wie an die Bibel, bei der die Offenbarung Gottes das Thema ist, wird er dem Kunstwerk nicht gerecht. Er muß dem Kunstwerk als Kunstwerk mit seinem immanenten Schönheitsthema gegenübertreten und es mit dem ästhetischen Organ erfassen. Erst dann wird das sittliche oder religiöse Ethos des Kunstwerkes, falls es dieses besitzt, auch als Thema auf ihn wirken.

Das gilt nur in analoger Weise für Werke, die ganz dem Kultischen dienen. Wird eine Messe von Mozart bei der Feier der heiligen Messe aufgeführt, so ist selbstverständlich nur diese, nur das Opfer Christi und die heilige Kommunion, das Thema. Die Musik hat einzig die Aufgabe, unsere Seele mehr in dieses Geheimnis hineinzuziehen. Aber um diese Aufgabe zu erfüllen, ist ihre Schönheit vorausgesetzt. Wird hingegen dasselbe Werk als Konzert aufgeführt, so ist seine Schönheit, und zwar seine sakrale Schönheit, das Thema.

Wir sahen, wieviele geistige Wertqualitäten in der Schönheit zweiter Potenz des Kunstwerks eingeschlossen sind. Wir werden im zweiten Teil, wenn wir von der Kunst sprechen, darauf zurückkommen und sehen, daß die künstlerische Schönheit zweiter Potenz einen so großen Ernst in sich besitzt, daß die Fülle und Tiefe ihres Wertes, obwohl in vielfältigster Abstufung, eine besondere Einstellung voraussetzt. Ein Mensch, der mit ästhetizistischer Einstellung an das Kunstwerk herantritt, ist ebenso unsachlich wie einer, der es mit außerästhetischen Gesichtspunkten tut.

Seiendes mit nichtthematischer, mit ausschließlich thematischer Schönheit und mit zwei gleichberechtigten Themen (z. B. Architektur)

Es gibt Seiendes, dessen Schönheit nicht thematisch ist, anderes, dessen Schönheit zwar ein bedeutsames Thema ist, aber neben einem anderen ebenso bedeutsamen. Ein solches Seiendes hat also zwei Themen, die prinzipiell verschieden sind, gleichsam nebeneinander stehen, obgleich sie in sehr bedeutsamer Weise zusammenhängen können. Endlich gibt es Seiendes, dessen Schönheit sein ausschließliches Thema ist.

Ein Beispiel für den ersten Fall ist eine sittlich gute Tat. Ihr aus-

schließliches Thema ist ihr sittlicher Wert. Superabundant, obwohl in keiner Weise thematisch, ist ihre große metaphysische Schönheit.

Ein Beispiel für ein Seiendes mit zwei Themen ist die Architektur. Sie hat ein elementares Thema praktischer Art, sei es ein Wohnhaus, ein Palast für Staatsaktionen, sei es ein Tempel, eine Moschee, eine Kirche für kultische Akte. Diese Bauten haben zudem die Schönheit als bedeutsames Thema. Wir werden im zweiten Teil, wenn wir von Architektur als Kunstgattung handeln, ausführlich auf das Verhältnis beider Themen zueinander eingehen. Hier geht es nur um die Tatsache, daß es Gegenstände gibt, bei denen die Schönheit zwar thematisch ist, aber nicht ausschließlich. Diese Gegenstände haben zwei gleichberechtigte Themen, von denen eines die Schönheit ist.

Ein anderes Beispiel für Seiendes mit zwei Themen ist die Sphäre des Kunstgewerbes. Bei ihrer Behandlung im zweiten Teil werden wir sehen, daß beide Themen nicht immer denselben Rang einnehmen müssen. Ein Thema kann auch das viel wichtigere sein, doch ohne das andere auszuschalten. Es gibt Dinge, die primär nützlich sind, bei denen jedoch die Schönheit ein echtes eigenes Thema bildet, und andere, bei denen die Schönheit das Hauptthema ist und daneben ein anderes, eigenes, selbständiges Thema existiert.

Im Kunstwerk ist nur die Schönheit thematisch, sei es ein Gedicht, eine Novelle, ein Roman, ein Drama, eine Symphonie, ein Quartett, eine Oper oder ein Lied, sei es ein Bild oder eine Plastik. Es gibt aber auch künstlerische Gebilde, die wie die Architektur zwei Themen haben. Ein Requiem oder eine polyphone Messe, etwa das *Requiem* von Verdi oder von Mozart oder die *Missa solemnis* von Beethoven, haben als erstes Thema ein rein religiöses; aber zugleich sind sie Kunstwerke, deren Thema die Schönheit ist.

Wir müssen nicht nur festhalten, daß die Schönheit eines Gegenstandes, bei dem diese nicht thematisch ist, von höchstem Rang sein kann. Vielmehr ist auch klar zu sehen, daß etwas, bei dem die Schönheit nicht thematisch ist, z. B. eine sittliche Tat in einem Roman oder einem Drama, durch seine unthematische Schönheit, die zu der thematischen des Romans oder Dramas beiträgt, für die Gesamtschönheit des Werkes eine dienende Funktion annimmt. Sie wird dadurch mittelbar thematisch. Dies ist eine der bedeutsamen Beziehungen zwischen unthematischer metaphysischer Schönheit und thematischer künstlerischer Schönheit.

Eine andere Beziehung ist die an sich unthematische Schönheit des Charakters eines Menschen oder die Qualität seiner Trauer oder Freude, die sich durch den Ausdruck in der Sphäre des Sichtbaren und

Hörbaren manifestiert und dann in einem Portrait, in einer Büste, in der Musik als Element der thematischen Schönheit des Kunstwerks mitwirkt. Auch hier ist die ausgedrückte metaphysische Schönheit in ein Gebilde eingebaut, dessen ausgesprochenes Thema die künstlerische Schönheit ist. Diese bedeutsame Verflechtung von ausgedrückter metaphysischer Schönheit, bei deren Träger Schönheit nicht das Thema ist, mit der künstlerischen Schönheit des Kunstwerks hat in der bildenden Kunst und noch mehr in der Musik große Bedeutung.

Diese Beziehung ist ganz verschieden von der Art, in der die außerkünstlerische Schönheit, die Schönheit sichtbarer Gebilde in der Natur, etwa die Schönheit einer menschlichen Gestalt oder eines Pferdes, eines Berges, eines Baumes, in einem Bild als ein wenn auch keineswegs entscheidender Träger künstlerischer Schönheit wirkt. Z. B. wird die perfekte Schönheit des Körpers der *Venus* von Giorgione, die ja auch *in natura* vorkommen könnte, ein wesentliches Element in dem Kunstwerk und trägt zu der ganz neuartigen künstlerischen Schönheit bei. Allerdings handelt es sich hier weniger um den Übergang von unthematischer zu thematischer Schönheit als um die Funktion, die eine Schönheit der Natur für die künstlerische Schönheit haben kann. Dieses Problem betrifft mehr das Verhältnis der Schönheit des Dargestellten zu der Schönheit des Kunstwerks bzw. die Bedeutung der Schönheit des Dargestellten in dem Kunstwerk. Wir werden darauf ausführlich in dem Kapitel des zweiten Teiles über Stoff und Form in der Kunst eingehen.

Wiederum ganz anders ist die Beziehung von Trägern einer primitiveren Schönheit – der Farben, Klänge, des Materials in der Plastik und Architektur – zu der viel sublimeren künstlerischen Schönheit des ganzen Werkes. Die dienende Funktion der primitiveren Schönheit gegenüber der hohen Schönheit des Kunstwerkes steht im Vordergrund, der Unterschied zwischen thematischer und unthematischer Schönheit tritt zurück. Es geht um das allgemeine Problem der Mittel, die in den einzelnen Gebieten der Kunst für die Schönheit des Kunstwerkes von Bedeutung sind und die dem Künstler für die Gestaltung eines bestimmten Kunstwerkes zur Verfügung stehen, d. h. aller Elemente, die zur Schönheit des Kunstwerkes beitragen. Dieses Problem werden wir im zweiten Teil ausführlich erörtern, wenn wir von den verschiedenen Künsten im einzelnen sprechen. Man kann nur jede Kunstart getrennt behandeln, da es bei jeder um andere Mittel geht.

Diese verschiedenartigen Beziehungen erwähnen wir nur, um sie von der Frage nach den thematischen und unthematischen Trägern der Schönheit sowie ihrer gegenseitigen Beziehung abzugrenzen.

Thema und Zweck eines Kunstwerkes
Der Irrtum der These: l'art pour l'art

Wenn wir hervorheben, daß im Kunstwerk die Schönheit bzw. das Ästhetische Thema ist, darf dies nicht mit dem bekannten Grundsatz: *l'art pour l'art* verwechselt werden. Mit diesem Prinzip wird das Kunstwerk aus jeder dienenden Funktion gegenüber anderen Zwecken und Aufgaben herausgerissen. Es verlangt vom Künstler, daß er bei der Schaffung seines Werkes kein anderes Motiv habe, als etwas künstlerisch Schönes zu produzieren. Dies geht in eine ganz andere Richtung als das, was wir bei der These: die künstlerische Schönheit ist das Thema des Kunstwerkes, im Auge haben.

Wir müssen zwischen dem Thema eines Gegenstandes und seinem Zweck unterscheiden. Das Thema eines philosophischen Werkes ist die Feststellung der Wahrheit und die Objektivierung des Erkannten. Außerdem ist das Motiv des Autors, andern Menschen diese Wahrheit zu erschließen. Sie zu vermitteln ist zugleich der objektive Zweck des Werkes.

Das Kunstwerk hat zweifellos den Zweck, Menschen zu erheben, beglücken, bereichern. Doch sein Thema ist die Schönheit, und seinem Zweck kann es nur wahrhaft dienen, wenn das Thema erfüllt ist. Der Unterschied von Zweck und Thema ist nicht schwer zu sehen. Das Prinzip: *l'art pour l'art* enthält die Behauptung, das Kunstwerk dürfe keinerlei anderem Zweck dienen, während unsere These, daß die Schönheit im Kunstwerk Thema ist, es nicht von dem Dienst an andern Gütern loslöst.

Bei diesem Unterschied von Thema und Zweck meinen wir offenbar nicht Kunstwerke mit zwei Hauptthemen wie bei der Architektur, die sich organisch verbinden. Wir denken nicht an ein zweites Thema, sondern an ein anderes Gut, dem das Kunstwerk in superabundanter Weise dient.

In der These: *l'art pour l'art* hingegen will man dieses superabundante Dienen des Kunstwerks sowohl in der Motivation des Künstlers als in seinem Werk ausschalten. Man behauptet, das Kunstwerk dürfe keinen dienenden Zweck haben, der Künstler müsse es letztlich um seiner selbst willen schaffen. Das ist ein typischer Fall, in dem man einerseits auf etwas Wahres hinweist, mit Recht gegen außer- und unkünstlerische Themen protestiert, andrerseits über das Ziel hinausschießt und etwas Falsches behauptet.

Die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks, die ganz eigenen Bedingungen, von denen sein Wert, seine Schönheit, abhängt, sowie die Tatsache, daß bei ihm die Schönheit das Thema ist, schließt keineswegs aus, daß bei vielen Kunstwerken ein besonderer Dienst an etwas anderem dazu kommt und dieser „Zweck" auch in der Motivation, das Kunstwerk zu schaffen, eine bedeutsame Rolle spielt, ja zur Inspiration beiträgt. Dies ist besonders bei Malerei und Plastik der Fall, ebenso bei sakraler Poesie und Musik. Es wäre falsch, solch einen „Zweck", dem das Kunstwerk dient, in jedem Kunstwerk zu suchen, abgesehen von dem Dienst am Menschen: seine Beglückung, Bereicherung, Erhebung; abgesehen auch von dem Geschenk, das jedes große Kunstwerk für die Menschheit darstellt. Wir könnten sagen: Jedes große Kunstwerk ist eine Bereicherung, welche die ganze geistige Umwelt schöner und beglückender macht. Wieviel ärmer wäre die Welt ohne den *sterbenden Sklaven* von Michelangelo, ohne die Cartons von Raffael, ohne die Fresken von Piero della Francesca, ohne *King Lear* und *Hamlet*, ohne *Don Quijote*, ohne viele Gedichte von Goethe, ohne *Figaro*, *Fidelio* und *Tristan*!

Wir sehen also deutlich, daß der Fehler der These: *l'art pour l'art* keinesfalls in dem oben erörterten hochbedeutsamen Unterschied zwischen Werken, bei denen die Schönheit thematisch ist, und anderen, bei denen nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit oder sittliche oder religiöse Werte thematisch sind, enthalten ist.

14. Kapitel

Die Schönheit in der Natur

Es ist schwer, über die Schönheit der Natur zu sprechen, ohne die einzigartige Ehe zu erwähnen, die Architektur und Natur eingehen können. Ist die Architektur kongenial, so kann diese Ehe ein hervorragender Träger der sublimsten Schönheit werden. Eine nicht kongeniale oder gar ästhetisch unwertige Architektur kann die Schönheit der Natur zerstören. Erst nachdem wir im zweiten Teil ausführlich auf das Wesen der Architektur eingegangen sind, kann diese für die Schönheit der Natur so wichtige, zentrale Frage behandelt werden.

Hier müssen wir uns auf die Schönheitsträger in der Natur selbst beschränken sowie auf das Zusammenwirken von ausgedrückter metaphysischer Schönheit, Sinnenschönheit und Schönheit zweiter Potenz. Obwohl dieses Thema schon in sich ein umfassendes, bedeutsames ist, werden wir hie und da nicht vermeiden können, auf die Bedeutung der Architektur kurz hinzuweisen.

Die Natur ist ein Hauptbeispiel für das Bestehen zweier Themen, von denen eines die Schönheit ist. Die ganze Schöpfung hat ihren Eigen-Sinn, ihre Eigenbedeutung, ja, wenn man das erste Thema, ihre *raison d'être*, analysiert, differenziert sich dieses unerschöpfliche Thema in mannigfaltiger Weise.

Andrerseits ist die Natur ein eminenter Träger von Schönheit, und diese ist gleichfalls ein volles Thema. Sie ist nicht, wie bei der metaphysischen Schönheit, eine hochbedeutsame und notwendige Beigabe; nein, die Natur ist ein direkter Träger von Schönheit. Bei vielen Elementen der Natur ist ihre Schönheit ein Grund für ihr Sosein. Gewiß, das Schönheitsthema hat einen superabundanten Charakter. Das erste Thema könnte erfüllt sein ohne das zweite, die Schönheit. In Wirklichkeit ist jedoch die Schönheit ein unbeschreibliches Geschenk und ein volles, selbständiges Thema. Die Gründe für die Schönheit sind nicht identisch mit denen, die für den Haushalt der Natur entscheidend sind. Ihre Schönheit ist eine ganz eigene Botschaft Gottes, ein uner-

hörtes Geschenk, das nicht das einzige und erste, wohl aber ein volles, in sich selbständiges Thema ist.

Zwischen den beiden Themen gibt es viele Beziehungen. Erstens ist der Träger der Schönheit nicht nur eine Fata Morgana, sondern ein wirkliches real Seiendes. Wir werden auf die Rolle der Wirklichkeit des Trägers für die Schönheit der Natur in diesem Kapitel noch ausführlich zurückkommen.

Noch abgesehen von dieser Beziehung, kreuzen sich die beiden Themen in bedeutsamer Weise. Vor allem spielen viele Elemente des ersten Themas für die Schönheit der Natur eine wichtige Rolle. Z. B. hat die Agrikultur, die ganze Bearbeitung und Ordnung der Natur durch den Menschen, im Unterschied zu einem Urwald, eine wichtige Funktion für ihre Schönheit. Allerdings kann diese aus praktischen Motiven erfolgende Bearbeitung und Gestaltung ebenso zu einer Zerstörung der Schönheit führen, sobald diese praktische Arbeit einen technischen Charakter annimmt, wie in der verhängnisvollen Technisierung der Erde.

Auf die Beziehung der beiden Themen zueinander werden wir in diesem Kapitel noch zurückkommen. Zuerst wollen wir kurz auf das erste Thema in der Natur und seine Vielgestaltigkeit hinweisen. Anschließend werden wir ausführlich auf die Schönheit der Natur und in der Natur eingehen. Wir wollen die verschiedenen Typen von Trägern der Schönheit in ihr herausarbeiten, die einzelnen Dimensionen, ihr Zusammenwirken und die qualitative Hierarchie, kurz: das große Thema der Naturschönheit, die auch eine tiefe Glücksquelle für den Menschen darstellt, philosophisch analysieren.

Das erste Thema der Natur

Zunächst wenden wir uns dem ersten Thema der Natur zu. Dieses ist an sich ein so tiefes, umfassendes metaphysisches Thema, daß unser Hinweis darauf nur den Sinn haben kann, auf seine vielgestaltige Differenzierung aufmerksam zu machen und es als Ganzes von dem zweiten Thema scharf abzugrenzen.

Auf den Sinn der Schöpfung als Ganzes wollen wir nicht eingehen. Die Frage, warum Gott die Welt erschaffen hat, ist ein Geheimnis. Für den gläubigen Christen ist die Schöpfung ein unfaßbar überfließendes Geschenk der göttlichen Liebe. Offenbar gipfelt sie für Juden und Christen in der Erschaffung des Menschen, der allein eine *imago Dei* ist.

Nur auf einige Elemente dieses ersten Themas wollen wir hinweisen. Ein geheimnisvoller, finaler Zug durchzieht dieses Riesengebäude und stellt sogar die immaterielle Welt in den Dienst der Sphäre des Lebens: die Sonne für die Pflanzen, ihr Wachstum, ihre Entwicklung; den Regen, der ihnen die nötige Wasserzufuhr und vieles andere verschafft. Weitere Elemente sind der unerhörte Haushalt in der Welt der Pflanzen, die geheimnisvolle Fortpflanzung, ihre Bedeutung für die Welt der Tiere; die Kompensierung der Gefahren durch die Tötung eines Tieres durch ein anderes; das Aufeinanderangewiesensein, das von den höchsten Tieren über die Insekten bis zu den Mikroorganismen reicht.

Das materielle Sein, die Berge, das Meer, die Seen, die Flüsse, alle Metalle und Mineralien, die die Erde birgt, haben ihren eigenen Sinn als eine Grundart des Seienden. Die *raison d'être* des großen unerschöpflichen Geheimnisses des pflanzlichen und tierischen Lebens in seiner ungeheuren Vielgestaltigkeit ist sein ontologischer Wert, über den wir nicht genug staunen können. Wir brauchen keine Worte mehr darüber zu verlieren, um zu zeigen, daß das erste Thema der Natur ihr vielgestaltiger ontologischer Wert, ihre unerschöpfliche Seins- und Sinnfülle ist.

Das zweite Thema der Natur: ihre Schönheit
Die fünf Grundtypen von Schönheitsträgern

Wir wenden uns nun dem zweiten Thema zu: der Schönheit der Natur. Auf die Schönheit erster und zweiter Potenz, die die Natur in so überreicher Fülle aufweist, wiesen wir bereits vielfach hin. Jetzt wollen wir versuchen, die Schönheit in der Natur systematisch zu untersuchen und auf ihre einzelnen Quellen einzugehen.

Als erstes müssen wir verschiedene Grundtypen von Schönheitsträgern in der Natur unterscheiden. Den ersten Grundtyp bilden die Grundelemente wie Licht und Dunkel, Wolken, Berge, Meer, Seen, Flüsse, die Tageszeiten: Morgen, Mittag, Abend, Nacht; die Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst, Winter; vor allem der blaue, sonnendurchstrahlte Himmel und vieles andere. Von diesen Grundelementen der Natur treten einige immer und überall auf, andere nur in bestimmten Fällen, aber doch als derselbe Faktor in den verschiedensten Formen. Alle können Träger einer großen Schönheit sein, jedes in sich, und vor allem eminente Faktoren in der Gesamtschönheit der

Natur bzw. ein bedeutsamer Hintergrund in jeder Naturschönheit, der die Schönheit der einzelnen Landschaften beeinflußt.

Der zweite Grundtypus von Schönheitsträgern sind die einzelnen Naturobjekte, von einem Stein bis zu einem Grashalm und einer Blume, von einer Ähre bis zu einer Frucht, von einem Blatt bis zu einem Baum. Es gehören dazu die einzelnen Pflanzen- und Tierarten in ihrem unerschöpflichen Reichtum wie auch das individuelle Exemplar in jeder dieser Spezies.

Ein dritter Hauptträger der Schönheit in der Natur ist das Zusammenwirken der einzelnen schönen Gebilde mit den fundamentalen allgemeinen Elementen wie Licht und Schatten, Firmament, Wolken, Wasser. In unserem normalen Kontakt mit der Natur wirken diese zwei Grundquellen der Schönheit ständig zusammen. Selten vertiefen wir uns ganz in ein einzelnes Gebilde der Natur und in seine Schönheit, sei es eine Blume, eine Frucht, ein Baum, ein Tier usw. Wir konzentrieren uns auch relativ selten nur auf die Schönheit des Firmaments, des Lichtes, eines Sonnenuntergangs. Meist bietet sich die Schönheit der Natur als ein Zusammenwirken dieser beiden Faktoren dar.

Von diesem dritten Hauptträger müssen wir als eine vierte, höchst bedeutsame Quelle die von innen her „gestaltete Natur" unterscheiden. Mit gestalteter Natur meinen wir, daß ein Stück Natur eine Einheit *sui generis* bildet und als solche eine ganz bestimmte ästhetische Qualität besitzt. Eine besondere Atmosphäre charakterisiert eine „Gegend" und verleiht ihr eine eigene ästhetische Einheit. Es liegt zwar noch keine individuelle Komposition vor, wohl aber eine ästhetische Einheit, ein größeres Stück Natur, das eine bestimmte landschaftliche Atmosphäe besitzt und als Ganzes Träger einer großen Schönheit sein kann. Solch eine Gegend ist z. B. die Côte d'Azur[1], die sich scharf vom Roussillon[2], der Meeresküste von Perpignan, Colioure und Banyuls, unterscheidet.

Der fünfte Grundtypus von Schönheitsträgern in der Natur ist die „Landschaft", die Komposition vieler einzelner Elemente zu einer Einheit, einem ganz reinen Typus von Einheit, in gewissem Sinn vergleichbar der Melodie. Die Landschaft ist eine visuelle, sozusagen „künstlerische" Einheit. Ihre Grenzen sind nicht durch geographische oder geologische Elemente bestimmt. Gewiß grenzen wirkliche Dinge wie eine Bergkette, das Meer oder ein großer Wald diese Einheit ab,

1) An die italienische Riviera angrenzende französische Mittelmeerküste.
2) Landschaft zwischen Pyrenäen und Mittelmeerküste, nördlich der spanischen Grenze.

aber sie bilden mit den übrigen Elementen eine visuelle, eine ästhetische Einheit, bauen eine neue einheitliche Gestalt auf, die ein bestimmtes „Gesicht" hat, eine bestimmte Atmosphäre, wie z. B. der Golf von Spezia.

Der erste Schönheitsbereich der Natur: ihre Grundelemente

Wir wollen uns nun zunächst dem ersten Typus von Trägern der Schönheit in der Natur zuwenden, den Grundelementen.

Das Firmament

An erster Stelle ist das Firmament zu nennen: der Himmel, der sich über uns wölbt. Schon die allumfassende Form des Gewölbes ist Träger einer ausgesprochenen Schönheit. Hier tritt uns die Schönheit der Weite im Gegensatz zu dem Engen, Bedrückenden eines Gefängnisses, die Schönheit der Freiheit, die Majestät des „Allumfassens" entgegen. Dazu kommt das Urphänomen des „Oben", des unbegrenzten Sich-über-uns-Erstreckens, in dem sich eine Urkategorie sichtbar verkörpert, die analog alle Sphären geistiger Art durchzieht. Das Firmament besitzt schon als solches eine große, sublime Schönheit, wahrhaft eine Schönheit zweiter Potenz.

Denken wir noch an die Elemente, die hinzutreten können, wie die Farbe, das Licht, die ganze „Erfüllung" dieses Firmamentes – am Tag seine blaue Farbe und der Glanz der Sonne, in der Nacht die Sterne und der Mond –, so realisieren wir die unerschöpfliche Schönheit dieses Urelementes. Nicht umsonst bezeichnete Kant als die zwei erhabensten Dinge das Sittengesetz in der Brust des Menschen und den Sternenhimmel über uns.[3] Er vergleicht die metaphysische Schönheit des Sittengesetzes – wir würden sagen: der Sittlichkeit, des sittlichen Wertes – mit der Schönheit zweiter Potenz, die der sichtbare, sternenbesäte Himmel über uns besitzt.

Der sonnendurchstrahlte blaue Himmel am Tag ist gewiß ebenso erhaben, er besitzt gleichfalls diese unerschöpfliche Urschönheit wie der nächtliche, sternenbesäte Himmel. Die Schönheit dieses lichterfüllten blauen Himmels ist ein Urbeispiel für die Fülle der geistigen

3) S. 6. Kapitel, S. 150 f., Anm. 2.

Werte, die in der Schönheit zweiter Potenz lebt und von der wir im zehnten Kapitel sprachen, als wir zeigten, wie diese Schönheit die Antithese zu allem Prosaischen, Mediokren, Platten, Billigen und Unechten bildet.

Dieser sonnendurchstrahlte blaue Himmel hat auch die Qualität einer Urfreudigkeit, einer gloriosen Freudigkeit, die selbst wieder Träger einer metaphysischen Schönheit ist. Der nächtliche Himmel, das sternenbesäte oder das vom Mond erhellte Firmament, hat eine Qualität der stillen, geheimnisvollen Größe, eine Urfeierlichkeit. Damit begegnen wir schon der sublimen Schönheit, die dem Firmament im Zusammenklang mit den Elementen des Lichtes und des Dunkels, mit der Herrlichkeit des Tages und der Nacht eigen ist.

Die Schönheit, die dieses Urelement des Firmamentes an sich und in der Kombination mit der Urschönheit der Sonne, des Mondes und der Sterne besitzt, ist solcher Art, daß es einer ganz besonders erhabenen Landschaft bedarf, um die „Welt" des Firmamentes fortzusetzen und nicht im Vergleich zu ihr abzufallen. Es gibt Landschaften, in denen eine analoge Schönheit, vor allem eine analoge „Welt" wie in dieser Urschönheit des Firmamentes lebt und atmet. Dann wird der erhabene Gesang, die Glorie, die in ihm von Gott kündet, die „Welt" und „Atmosphäre", die es besitzt, in analoger Weise von der Landschaft aufgenommen. Aber dies ist selten der Fall. Im allgemeinen kann selbst eine schöne Landschaft voll Zauber und Poesie nicht die Atmosphäre des Himmels, nicht den „Klang" der Schönheit des Firmamentes fortsetzen. Ihre „Welt" ist lokaler, hat weder die Universalität noch die gleiche Sublimität. Wir werden auf die „Welt" der Landschaft gegen Ende dieses Kapitels noch zurückkommen. Unbeschadet der Frage, welche Landschaft (dabei spielt auch die Architektur eine entscheidende Rolle) den „Klang" dieser letzten Schönheit des Firmamentes, d. h. des sonnendurchstrahlten blauen Himmels oder des Sternenhimmels, fortsetzen kann und welche nicht, wird jede schöne Landschaft durch diesen Hintergrund gesteigert, bzw. werden all ihre Möglichkeiten zur Schönheit durch die Schönheit dieser Urgegebenheit des Himmels aktualisiert. Die Landschaft empfängt durch die Sonne und die Schönheit des blauen Himmels ihr „Festgewand", im Gegensatz zu dem „Alltagsgewand", wenn sich über ihr ein grauweißlicher Himmel ohne Wolken wölbt, da die Wolkendecke etwas Einförmiges darstellt.

Wir erwähnten schon, daß die Urschönheit des Firmamentes und des Lichtes sehr variieren kann. An diesen fundamentalen Schönheitsträgern finden wir große Höhenunterschiede. Die blaue Farbe des unbewölkten Himmels kann nicht nur sehr verschiedener Art sein, von

einem Hellblau bis zu einem intensiven dunkleren Blau, sondern je nach Tag und Gegend stark variieren. Erst recht gilt dies vom Licht. Die Schönheit des Lichtes ist an gewissen Tagen viel größer als an anderen. Vor allem ist das Licht in gewissen Gegenden ganz besonders schön.

Bei all diesen Grundelementen der Natur müssen wir die Schönheit, die sie als Spezies besitzen, von der Schönheit des einzelnen Individuums unterscheiden, in dem nicht nur die Schönheit der Spezies viel authentischer und eigentlicher zu Worte kommt, sondern noch besondere Qualitäten hinzutreten, Differenzierungen, die für ihre Schönheit von großer Bedeutung sind. Wir müssen uns ferner klarmachen, daß es hier nicht nur den Unterschied im Grad der Schönheit gibt. Vielmehr finden sich z. B. im Licht Unterschiede, die eine qualitative Variation darstellen, ohne daß die eine notwendigerweise der anderen überlegen ist. Es gibt nicht nur ein schönes und weniger schönes Licht, sondern auch den Unterschied von Morgen-, Mittags- und Abendlicht.

Die Tageszeiten

Damit kommen wir zu einem anderen Urelement von großer Schönheit: den Tageszeiten. Welche Schönheit kann der Sonnenaufgang besitzen, welche unerschöpfliche Poesie! Die ganze „Welt" des Morgens, des Hoffnungsvollen, Jugendlichen, der Frische, der höhersteigenden Sonne hat eine einzigartige Qualität. Wir rühren damit wieder an diese allgemeinen qualitativen Kategorien, die die ganze Hierarchie der Seinsstufen durchziehen. Diese Urgegebenheiten manifestieren sich in bestimmter Weise in der sichtbaren Erscheinung der Natur. Wie die Freudigkeit ist das Hoffnungsvolle natürlich als reine Qualität gegeben. Zu sagen, die Natur sei von Hoffnungsgefühlen erfüllt, wäre barer Unsinn. Aber auch in die apersonale Welt, in das Leben der apersonalen Natur eine erlebte, bewußte Hoffnung hineinzuprojizieren wäre pantheistische Spielerei.

Doch die Qualität, die in der erlebten, bewußt vollzogenen Hoffnung des Menschen lebt, haftet als reine Qualität auch dem Morgen im wörtlichen Sinn und der Jugend der Lebewesen an. Diese Urqualität des Morgendlichen ist Träger einer großen metaphysischen Schönheit, und da diese Urqualität auch im Sichtbaren vorkommt bzw. da gewisse Elemente des Sichtbaren sie fundieren, anschaulich erscheinen lassen, ist uns diese metaphysische Schönheit im Morgen gegeben: Es ist etwas Herrliches, daß es so etwas wie einen Morgen in der Natur gibt.

Zu der großen Poesie des Morgens trägt auch die Frische und der Geruch der morgendlichen Luft sowie das „Erwachen der Natur" bei. Dieses ist gleichfalls eines der durch viele Seinsstufen hindurchgehenden Urphänomene. Das Erwachensphänomen ist nicht etwas von uns Hineinprojiziertes, es ist anschaulich in der Natur gegeben und in manchen Pflanzen und Tieren sogar ein realer Vorgang.

Wir sprachen bis jetzt von der Schönheit und Poesie des Morgens als solchen. Aber es ist klar, daß sich diese Schönheit nicht nur außerordentlich steigert, wenn ein strahlender Tag folgt und die Sonne die Wolken am Horizont vergoldet oder rosa färbt, sondern auch je nach der Gegend oder Landschaft, in der sich dieses Phänomen abspielt. Denn die Urelemente sind nicht nur der große bedeutsame Hintergrund für alle Schönheiten der Landschaft und der Natur im ganzen, sondern die Schönheit der Grundelemente kann sich um so voller entfalten, je schöner die Landschaft ist.

Außer dieser Wechselwirkung gibt es viele spezielle Faktoren, die in wunderbarer Weise mit dem gesamten Morgenphänomen zusammenklingen, so das Krähen der Hähne beim Sonnenaufgang oder der sich in der Nacht an den Pflanzen bildende Tau, der jetzt zu leuchten beginnt und eine besondere Qualität der Unberührtheit und Frische hat. Wenn das Phänomen des Morgens, allem voran das Morgenlicht, das zunehmende Licht, sich in seiner spezifischen Schönheit voll entfaltet und alle anderen Faktoren der erwachenden Natur, der Temperatur, der Luft usw., einbezogen sind, haben wir ein Urbeispiel dafür, was die Poesie ist, von der wir im elften Kapitel sprachen.

Etwas Analoges ist die Schönheit des Mittags. Der Höhepunkt der Helle, das sieghafte Sich-Entfalten des Lichtes, die besondere Schönheit, die dieses Licht im Unterschied zu dem des Morgens und des Abends besitzt, das Phänomen der Fülle, der Sättigung, zu dem auch die Wärme, die Veränderung der Luft und des Geruches gehören, hat seine spezifische Schönheit.

Der Abend mit der sinkenden Sonne ist wiederum etwas einzigartig Gehaltvolles. Wenn wir vom Abend sprechen, denken wir nicht an den Anfang der Nacht, sondern an die sinkende Sonne, an ihren Abschied, an diesen letzten Teil des Tages. Dieses Licht kann von einer besonders ergreifenden Sublimität sein. Es beginnt je nach der Jahreszeit zu verschiedenen Stunden. Wir denken an die Augenblicke, in denen das lastende volle Sonnenlicht mit seiner eigenartigen Pracht und Kraft von einem vergeistigteren, zarteren Licht abgelöst wird. Es verleiht dem Phänomen des Abends bis zum Sonnenuntergang eine ganz bestimmte Qualität, eine abschiedhafte, verklärte Note. Auch dieses

Licht teilt, wenn das Wetter seine volle Entfaltung erlaubt, der Natur einen sublimen Glanz mit, der ganz verschieden vom Morgenlicht ist.

Es hat nicht die hoffnungsvolle Note, nicht das Element des Erwachens, nicht das Frische, Jugendliche, auch nicht die satte Erfüllung des Mittags, sondern einen abschiedhaften Charakter. Aber dieser Abschied ist nicht schmerzlich; er hat keine wehmütige Note, sondern eine besondere geistige Vollendung; er enthält eher einen Hinweis auf die Ewigkeit, eine Stimmung, wie sie in dem wunderbaren Hymnus Simeons lebt, nachdem er das göttliche Kind in den Armen halten durfte: *„Nunc dimittis servum tuum, Domine, in pace"* („Nun entläßt du, Herr, deinen Diener in Frieden" Lk 2, 29). Die scheidende Sonne verleiht der ganzen Natur einen besonderen Charakter, eine geistige, verklärte Note. Wieder finden wir die wechselseitige Befruchtung der Natur durch dieses Urelement und der Schönheit des Abends durch die Schönheit der Landschaft.

Die besondere Schönheit, die der Sonnenuntergang oft besitzt, ist ein Element für sich.

Und dann die Nacht! Auch sie hat ihre spezifische Würde. Wir sprachen schon von der feierlichen geheimnisvollen Größe des Sternenhimmels und wiesen auf die besondere Poesie des Mondes und seines Glanzes hin. Denken wir nur an die Schönheit, die Goethe so einzigartig in seinen Gedichten an den Mond entfaltet! Gewiß kommt noch die künstlerische Schönheit des Gedichtes hinzu. In einem Gedicht, wie: „Füllest wieder Busch und Tal"[4], wird uns die Poesie des Mondes in der Natur, der stille, milde, kontemplative Zauber, in einzigartiger Weise vor Augen gestellt. Die griechische Mythologie personifiziert all diese Urelemente der Schönheit der Natur. Dadurch wird ihre spezifische Poesie, ihr besonderer Charakter hervorgehoben. In Artemis begegnen wir der keuschen Schönheit, die der Nacht eigen ist. Doch die Poesie der Artemis oder Diana erschöpft durchaus nicht den vollen Gehalt des Phänomens der Nacht. Es ist nur ein besonderer Aspekt ihrer Poesie.

Die Nacht hat auch eine einzigartige Feierlichkeit durch die Stille, das Aufhören des Stromes der Aktivität, durch die kontemplative Ruhe, die sich über alles ausbreitet. In der Nacht liegt ein großer Ernst. Sie erhält eine besondere Note durch das Schweigen des Menschen und das ergreifende Lob der Natur, das in der Nacht allein zum Schöpfer aufsteigt. Daß sich alles nun einsam entfaltet, das Rauschen des Baches, die Pracht der Bäume, ohne den Menschen und auch ohne

4) *An den Mond.*

einen großen Teil der Tiere, verleiht der Natur wieder eine ganz andere Art der Poesie und Majestät als der Tag.

Verschiedene Quellen wirken in der Schönheit der Urelemente zusammen: erstens die sichtbar gewordene metaphysische Schönheit; zweitens die Sinnenschönheit und drittens die Schönheit zweiter Potenz, die wir quasi-sakramentale Schönheit[5] nannten. Zur metaphysischen Schönheit gehören alle bedeutsamen Qualitäten, auf die wir hinweisen mußten, um der Fülle ihrer Schönheit ein wenig gerecht zu werden, als wir von dem Firmament, dem Licht, dem Phänomen von Morgen, Mittag, Abend und Nacht sprachen.

Der zweite Schönheitsbereich: die einzelnen Naturgebilde

Der zweite Schönheitsbereich der Natur enthält die einzelnen Gebilde in der leblosen wie in der Pflanzen- und Tierwelt. Hier besteht eine unerschöpfliche Vielgestalt und eine große Stufenleiter. Dem jeweiligen Formprinzip entsprechend gibt es auch ausgesprochen häßliche Gebilde, besonders im Tierreich: eine Kröte, ein Nilpferd usw. Dennoch sind diese Tiere eine interessante, gelungene „Erfindung". Es wäre sogar vom ästhetischen Standpunkt ein Verlust, wenn sie nicht existierten. In diesem Charme der gelungenen Erfindung, die manchmal eine Komik in sich birgt, liegt ein ganz eigener ästhetischer Wert. Auch die Fülle der Vielgestalt ist etwas Wertvolles.

Abgesehen von den Fällen, in denen als Antithese zu einer primitiveren Sinnenschönheit eine Häßlichkeit mit dem Wert einer gelungenen Erfindung auftritt, gibt es offenbar eine große Stufenleiter in der Schönheit der einzelnen körperlichen Gebilde. Mit dieser Schönheit meinen wir zunächst die der Spezies eines körperlich Seienden und nicht die des einzelnen Individuums in dieser Spezies.

Es sei auf die äußerst vielfältige Abstufung hinsichtlich des ontologischen Charakters eines vollen Individuums in den Gebilden der Natur hingewiesen.[6] Schon im Reich der leblosen materiellen Dinge ist z. B. ein Stein ein viel „unseriöseres" Individuum als ein Hügel oder ein Berg. Ein Stein hebt sich von anderen Steinen aus dem gleichen Material, mit gleicher Farbe, Form und Größe nur ab durch seine räumliche Losgelöstheit von ihnen. Die verschiedenen Steine als bloße „Stücke" eines Felsblocks sind ganz „zufällige" äußerliche Individuen.

5) Vgl. 9. Kapitel, S. 200.
6) Vgl. *Metaphysik der Gemeinschaft*, 1. Kapitel, S. 17 ff.

Bei einem Berg hingegen ist das Herausgehobensein als ein Individuum schon viel ausgeprägter. Seine Grenze ist der Fuß des Berges, der ihn entweder von der flachen Landschaft oder von anderen Bergen abhebt.

Eine ganz neue Art der Individualisierung liegt im Reich des Lebendigen vor, und zwar in jedem Organismus. Dieser besitzt eine eindeutige, von innen her bedingte Einheit, die ihn zu einem Individuum macht.

Fragen wir aber nach der Schönheit der einzelnen Naturgebilde, so zeigt sich, daß der ontologisch weniger individuelle Berg eine viel ausgesprochenere individuelle Schönheit trägt als ein Grashalm, der als Organismus ein seriöseres Individuum ist. Der Berg hebt sich erscheinungsmäßig viel mehr von der Umgebung ab als der Grashalm. Sogar ein Stein kann ein potenterer Träger von Schönheit sein als z. B. eine Alge.

Die Schönheit, die ein Stein dank seiner Form besitzen mag, kann offenbar nicht als Schönheit einer Spezies bezeichnet werden. Die Unterschiede der Schönheit innerhalb einer Spezies können sich bei ihm nur auf die Art des Materials und auf die Farbe beziehen. Der Travertin ist schöner, edler als der gewöhnliche Kalkstein; der Marmor edler und schöner als Katzensilber; griechischer Marmor meist schöner als der von Carrara.

Anders ist die Situation bei Hügeln und Bergen. Es gibt wohl eine Spezies Hügel, eine Spezies Berg – aber die Schönheit des Hügels hängt so sehr von seiner individuellen Form, von der Art seiner Bewaldung oder des Grases, das ihn bedeckt, und damit von seiner Farbe ab, daß es nicht angeht, zu sagen, die Spezies Hügel sei schöner oder weniger schön als die Spezies Berg oder gar als die Spezies Ebene. Dasselbe gilt von den Bergen. Die Unterschiede in der Schönheit von Bergen, die durch ihre Form und Farbe bedingt sind – seien es nackte Felsen oder sandige Berge, bewaldete oder grasbedeckte – sind so groß, daß man von ihrer Schönheit nur in dem Sinn des allgemeinen Genus von Berg oder Gebirge im Gegensatz zum Flachland sprechen kann. Somit gehören diese Schönheitsträger zum ersten Grundtyp, den Grundelementen in der Natur wie Wasser – Meer, Seen oder Flüsse – oder wie die Ebene und auch die Steppe.

In der leblosen Natur gibt es entweder die ganz sublime Schönheit der Urelemente oder die Schönheit der Form und Farbe eines individuellen Flusses, Sees, Felsens, Berges, Hügels. Die Urelemente sind eine der größten, erhabensten Quellen der Schönheit der Natur. Dazu

kommt die Schönheit eines individuellen Berges, wie des Monte Pellegrino bei Palermo, des Berges bei Formia[7] oder des Berges am Toten Meer. Diese individuellen Felsen oder Berge können auch Träger der Schönheit zweiter Potenz sein. Hier zeigt sich wieder, daß die Schönheit des Sichtbaren, im Unterschied zu der metaphysischen Schönheit, auch der ausgedrückten, ganz unabhängig vom ontologischen Rang des Gegenstandes ist.

Im Reiche des Organischen finden wir gleichfalls diese überwältigende Vielgestalt von einzelnen Formtypen, die als Spezies Träger einer besonderen Schönheit sind. Eine eigene Stellung nehmen, wie wir schon erwähnten, die Blumen[8] ein: Lilien, Rosen, Nelken, Veilchen, Tulpen, Hyazinthen: eine ganze Welt von Schönheit und jede einzelne Blüte ein *mirandum*. Welche Schönheit haben die Früchte, etwa ein Apfel, eine Orange, Kirsche, Zwetschge! Welche Schönheit der Form in einer Kornähre, *ja in einer Wurzel! Welcher Formenreichtum*, der sich selbst in den Kernen der Früchte geltend macht, welches Durchformtsein, das bis in die kleinsten Gebilde reicht! Und erst die Bäume: eine Eiche, Buche, Pappel, Platane, vor allem eine Zypresse, eine Pinie, ein Olivenbaum, eine immergrüne Eiche; ein Orangenbaum mit reifen Früchten, ein Apfel- oder Kirschbaum in Blüte! Welche Welt der Schönheit in jedem einzelnen Typus! Welcher Adel der Form, der Farbe, der Gestalt des Stammes, der Krone und der Blätter!

Eine ähnliche Vielfalt der Schönheit finden wir im Reich der Tiere, angefangen von der Schönheit der Seepferde und Seesterne, vieler Fische, der Delphine bis zur Schönheit der Schafe, Ziegen, Pferde, Esel, der Hunde und Katzen, der Löwen, Tiger usw.

Vom ästhetischen Standpunkt aus besteht ein äußerst interessanter Unterschied zwischen der Schönheit der Pflanzen und Tiere. Es sind zwei gegensätzliche Arten von Schönheit: die „keusche" Form der Lebensfülle in der Pflanzenwelt, ihre eigenartige Distanziertheit im Gegensatz zu dem „heißen Atem" der Tierwelt. Dennoch ist ihr Zusammenwirken ein wichtiges Element in der Gesamtschönheit der Natur.

Die Schönheit eines Baumes wirkt sich in zwei Dimensionen für die Schönheit der Natur aus. Die erste ist die Schönheit, die er in sich besitzt; wir erfassen sie, wenn wir uns in seinen Anblick versenken. Die andere ist seine Bedeutung in der Landschaft. Wenn wir uns z. B.

7) Küstenort nördlich von Neapel.
8) 8. Kapitel, S. 188 f.

die Pinie vorstellen, die von einer bestimmten Aussicht auf den Golf von Neapel wie eine „Antiphon" zu der Landschaft des Golfes wirkt, so erkennen wir, welche erhöhte, neue Bedeutung ein Baum über seine eigene Schönheit hinaus, aber sicher nicht unabhängig von dieser im Zusammenhang mit der Landschaft erhalten kann.

Der dritte Schönheitsbereich: das Zusammenwirken von Grundelementen und einzelnen Gebilden

Ein dritter Hauptträger der Naturschönheit ist das Zusammenwirken der einzelnen schönen Gebilde mit den Urelementen.[9] Normalerweise erleben wir die Natur, indem wir in ihr weilen, durch die Gegend gehen oder fahren und uns an der Schönheit der Wiese freuen, auf der Schafe grasen; an dem Bach, der sich durch die Ebene schlängelt, von Pappeln umrahmt und von der Sonne bestrahlt ist. Viele Grundelemente erfordern diese Gesamtheit der Natur, um ihre volle Schönheit zu entfalten: so die Sonne – sei es die Morgen-, Mittag- oder Abendsonne –, die auf die Bäume und Wiesen scheint und sich im Fluß oder im See spiegelt. Die Grundelemente verleihen nicht nur der ganzen Natur jeweils einen neuen Charakter, sondern sie manifestieren sich in ihrer Schönheit vor allem im Zusammenwirken bzw. im Zusammenklang mit den einzelnen Gebilden. Diese Natur, zu der der Gesang der Vögel gehört, das Murmeln des Baches oder das Rauschen des Flusses, der Geruch der frischen Luft und noch unerschöpflich viel anderes, ist in ihrer Ganzheit ein Träger der Schönheit.

9) Bei dem Zusammenwirken der Urelemente mit den Einzelgebilden in der Natur, der leblosen, der Pflanzen- und der Tierwelt, als drittem Träger von Schönheit muß betont werden, daß besonders in der Pflanzen- und Tierwelt nur ein winziger Ausschnitt für die Schönheit der Natur, die wir in unserem Leben wahrnehmen und genießen, eine Rolle spielt. Der zahlenmäßig größte Teil gehört entweder dem Mikrokosmos an, oder die Einzelgebilde sind so klein, daß sie, wie eine Fliege, ein Floh oder ein einzelner Grashalm, für das „Gesicht" der Natur, das wir normalerweise sehen – im Unterschied zu dem, was wir nur durch das Mikroskop sehen –, nicht ins Gewicht fallen. Dieser Mikrokosmos kann in sich von großer Schönheit sein, obwohl er nicht als dritter Träger der Schönheit der Natur in Frage kommt. Es ist eine besondere Manifestation der Superabundanz in der Natur, daß die ästhetische Formung und ihre Schönheit bis in das für den normalen Aspekt der Natur Unsichtbare reicht.

Es gibt nicht nur ganz verschiedene Typen von Natur, wie eine sanfte Hügellandschaft, eine Ebene, eine Gebirgslandschaft, eine sandige oder felsige Meeresküste, eine Wüste mit ihren goldenen Sandhügeln, sondern auch große Höhenunterschiede in bezug auf die Schönheit. In langweiligen, nichtssagenden, einförmigen Gegenden muß man seine Zuflucht zu den Urelementen der Natur nehmen. Das Licht variiert ebenfalls sehr stark in den verschiedenen Gebieten; das Wetter kann in gewissen Landstrichen vorwiegend trübe und eintönig sein. Es ist ein törichtes Vorurteil zu sagen: „Natur ist immer schön – das kann gar nicht anders sein, schon weil alles Gottes Schöpfung ist!" In der Schöpfung besteht eine mannigfaltige Hierarchie, und es ist kein Ausdruck besonderer Ehrfurcht, wenn wir alles, was Gott erschaffen hat, auf dieselbe Stufe stellen. Ganz im Gegenteil, das ist eine Form des Nihilismus! Jetzt geht es nicht um die Frage, ob es in reiner Natur etwas ausgesprochen Häßliches gibt, sondern um die großen Abstufungen in ihrer Schönheit, die von einer langweiligen, öden Gegend bis zu einer unerhört schönen reichen.

Es gilt zu sehen, daß das Zusammenwirken der Urelemente und der einzelnen Gebilde ein neuer Träger der Schönheit in der Natur sein kann. Dazu kommen noch viele, nicht sichtbare Elemente: der Gesang der Vögel, das Blöken der Schafe, das Krähen der Hähne, das Bellen der Hunde, das Wiehern der Pferde und das Rauschen des Baches, der Duft der Blumen und der blühenden Bäume, des frischen Grases, all der von der Sonne durchglühten Gewürze im Sommer und vieles, vieles andere.

Das Verhältnis sehr vieler Menschen zur Natur und ihre Freude an ihr gilt hauptsächlich diesem Zusammenwirken der Urelemente mit der Schönheit der einzelnen individuellen Gebilde und noch anderer Faktoren, die nicht zu den sichtbaren gehören. Der große einzigartige Wert der Natur als Natur im Unterschied zu allem Künstlichen und Technischen, der Adel ihrer Stimme und ihres Antlitzes ist je nach dem Verständnisvermögen des einzelnen eine unerschöpfliche Anregung, eine Quelle der Erfrischung und Belehrung. Wieviele gehen am Feiertag durch die Wälder und Wiesen spazieren und freuen sich am Geruch der Nadelbäume oder am Schatten, den sie gewähren, usw. Wer ein tieferes Verständnis besitzt, erfaßt auch die Poesie der Natur, die sie ganz allgemein besitzt, schon durch die Unterschiede von Tag und Nacht, die Jahreszeiten, den Sonnenschein, die Witterung. Aber für die Primitiveren bedeutet es keinen großen Unterschied, ob die Vegetation, die Form der Berge oder die Art der Flüsse und Seen in

einer Gegend schöner ist als in einer anderen. Durch ihre Beheimatung in einer Gegend werden sie meist in ihrer Liebe zu ihr bestimmt. Wie immer die Natur ihrer Heimat ist, in ihr haben sie ihre ersten Natureindrücke empfangen, in ihr die Wonne des Frühlings, den Rauhreif der Bäume, die Schönheit des Sonnenuntergangs erlebt. Sie werden selten die Überlegenheit der Naturschönheit in anderen Gegenden erfassen.

Der fünfte Schönheitsbereich: die individuelle, konkrete Landschaft als strukturelle ästhetische Einheit

Als vierten Träger der Schönheit in der Natur erwähnten wir die von innen her gestaltete Natur: die landschaftlich einheitliche „Gegend", z. B. die Gegend von Florenz im Unterschied zu der sienesischen.

Vor diesem vierten wollen wir aber den oben als fünften Träger der Schönheit in der Natur bezeichneten behandeln: die ganz konkrete, individuelle „Landschaft", die sich uns z. B. im Blick auf den Golf von Neapel erschließt oder auf den von Spezia, der sich zwischen Sarzana und Lerici darbietet, wenn man ans Meer hinunterzufahren beginnt. Hier liegt eine „künstlerische" Einheit vor. Verschiedene Elemente der Natur schließen sich zu einer tiefen, notwendigen Einheit zusammen, ähnlich wie einzelne Töne zu einer herrlichen, tief bedeutsamen Melodie, etwa im *Largo* von Händel oder im *Air* von Bach. Wir werden auf die Elemente der Natur, die bei dieser Einheit eine Rolle spielen bzw. sie aufbauen, im einzelnen eingehen. Ihr erster wichtiger Faktor ist die Komposition im eminenten Sinn des Wortes. Diese ganz neue, meistens zugleich visuelle Einheit ist ein eigener Träger einer bestimmten individuellen Qualität und oft einer sublimen Schönheit.

Um diese Einheit in ihrem Wesen klar zu erfassen, müssen wir vor allem verstehen, daß sie den äußersten Gegensatz zu aller bloß zufälligen Aneinanderreihung von verschiedenen Naturelementen darstellt. Es gibt Bereiche der Natur, in denen an sich schöne Bäume, ein Fluß, Berge im Hintergrund, Wiesen usw. sich keineswegs zu einer solchen Einheit zusammenschließen. Sie stehen nur nebeneinander wie Töne mit schönem Klang, die keine Melodie ergeben. Die Schönheit, die selbst dann vorliegen kann – als ein bloßes Zusammenwirken der zwei ersten Quellen: Urelemente und Form der einzelnen Gebilde –, ist kein Einwand gegen den scharfen Unterschied zwischen dieser völ-

lig neuen Einheit, dieser Komposition, und dem bloßen, innerlich „ungestalteten" Stück Natur. Die Schönheit, die eine solche „künstlerische" Einheit in der Natur besitzen kann, ist tatsächlich von ganz neuer Art.

Wenn wir diese Landschaftseinheit als eine visuelle Einheit bezeichnen, darf dies nicht mißverstanden werden. Visuelle Einheit bedeutet nicht, sie sei gleichsam wie durch einen Rahmen von außen hergestellt. Sie ist keine Einheit der bloßen Aussicht. Bei vielen Aussichten bietet sich uns nur ein ungestaltetes Stück Natur dar. Der bloß zufällig äußere Ausschnitt aus der Natur ist keinesfalls eine Landschaft in unserem Sinn, er braucht durchaus keine innere ästhetische Einheit zu besitzen und keine „künstlerische" Einheit aufzubauen. Die Einheit der Landschaft hebt sich auch scharf von der bloßen Umrahmung ab, die ein Stück Natur dadurch erhält, daß wir durch einen Bogen hindurch darauf blicken. Es hat oft einen großen Charme, ein Stück Natur durch ein Fenster oder noch besser durch einen Bogen zu sehen. Diese rein von außen kommende Umrahmung, dieser Ausschnitt, kann eine eigene ästhetische Qualität haben trotz der rein zufälligen visuellen Einheit.

Hierbei müssen wir zwei Fragen unterscheiden: Erstens, welche Elemente bedingen das Entstehen dieses neuen Gebildes, das wir Landschaft im engeren Sinn des Wortes nennen? Welche Faktoren machen aus dem Material der Natur im Unterschied zu bloß anonymen, aneinandergereihten Naturstücken ein ganz neues Gebilde? Zweitens, welche Faktoren sind für den ästhetischen Wert dieses Gebildes verantwortlich? Welche Faktoren bedingen, daß eine Landschaft schöner ist als eine andere, daß der Charakter der einen z. B. nur lieblich, der einer anderen dagegen sublim ist?

Zunächst soll noch auf einen prinzipiellen Unterschied hingewiesen werden. Der Aufstieg in der Individualisierung von einem Stück Materie zu einem Organismus und weiter, in unvergleichlicher Weise, zur menschlichen Person ist ganz anderer Art als der von einem bloßen Stück Natur zur Einheit einer Landschaft im engeren Sinn des Wortes. Diese individuelle Einheit der Landschaft ist rein ästhetischer Natur und stellt durchaus kein ontologisches Individuum dar. Sie hebt sich nicht, wie die ontologische Individualität, von dem umgebenden Sein scharf ab. Sie ist keine Substanz und von der substanziellen Individualität sogar noch weiter entfernt als ein Kunstwerk. Das Kunstwerk ist zwar ebenfalls keine reale Substanz, aber ein substanzartiges Gebilde wie z. B. eine Gemeinschaft; beide sind Gebilde, die man in der Scholastik als moralische Substanzen bezeichnete. Die Landschaft ist auch keine moralische Substanz. Sie ist als ein Stück Natur viel realer als

das Kunstwerk, doch als Landschaft eine rein ästhetische Einheit und in ästhetischer, obwohl nicht in ontologischer Hinsicht ein individuelles Gebilde. Sie ist ein „geistiges" Individuum; geistig bedeutet hier natürlich in keiner Weise personal. Ein Aufsatz oder eine Melodie sind in diesem Sinn geistige Individuen.

Die ontologische Individualität, zu der ja die reale Abgrenzung von der Umgebung gehört, die eine ebenso unerläßliche Bedingung für das volle Substanzsein ist wie die Perseität (das Durch-sich-selbst-Sein), spielt eine Rolle, wenn wir von der Schönheit der einzelnen Naturgebilde sprechen. Aber bei der Landschaft als fünftem Träger der Schönheit in der Natur kann nur von dem geistigen Individuum, von einer rein ästhetischen Einheit, die Rede sein. Wenn wir also die zwei Fragen trennen: „Was macht dieses Stück Landschaft zu einer Einheit? und: „Was bedingt ihre Schönheit?", so bleiben wir ganz im Rahmen der eigenartigen ästhetischen Einheit und Individualisierung und sehen von der Eigenart einer realen Substanz und ihrer metaphysisch ontologischen Struktur völlig ab.

Die erste Frage hat mehr strukturellen Charakter: „Welche Faktoren bedingen das Entstehen eines neuen Gebildes?" Die zweite Frage hat ästhetischen Charakter: „Welche Faktoren bedingen die Schönheit dieses neuen Gebildes, der Landschaft, bzw. welche Faktoren bedingen den Unterschied zwischen der schönen und der weniger schönen, unbedeutenden Landschaft?"

Mit der strukturellen Frage, welche Faktoren diese neue Einheit aufzubauen imstande sind, rühren wir an das allgemeine Problem von Komposition, von dem wir im achten Kapitel gehandelt haben. „Was unterscheidet eine bloße Folge von Tönen, z. B. eine Tonleiter, von einer Melodie? Woher kommt es, daß eine gewisse Zusammenstellung von Tönen ein neues Gebilde, eine Melodie, gebiert und eine andere Zusammenstellung nichts Derartiges konstituiert?"

Dies ist das Geheimnis der Komposition, dem wir auf allen Gebieten begegnen. Was unterscheidet einen Satz von der bloßen Aneinanderreihung von Worten wie: vier, grün, lachen? Was unterscheidet eine bloße Anzahl von Menschen von einer Gemeinschaft?

Bei der Konstituierung einer Landschaft ist die Komposition, der innere notwendige Zusammenklang, der entscheidende Faktor für die Entstehung dieses individuellen Gebildes: der „künstlerischen" Einheit. Es ist ein Geheimnis, daß ein bestimmtes dominierendes Gebäude der Mittelpunkt werden kann, der diese Einheit um sich aufbaut, oder daß gewisse Bäume und Wiesen, ein Blick auf das Meer, ein Gebirge so zusammenpassen, daß ein neues Gebilde ersteht, das gegenüber den

einzelnen Elementen eine ganz neue Qualität trägt, ja daß diese Zusammenstellung die Potenz besitzt, ein neues Gebilde zu konstituieren.

Es sei gleich hier betont, daß die strukturelle und die ästhetische Frage eng zusammenhängen. Die strukturelle Frage: „Welche Faktoren sind für das Entstehen dieser neuen Entität, der Landschaft im engeren Sinn, verantwortlich?" ist insofern mit der ästhetischen Frage verknüpft, als die Landschaft ein viel ausgeprägteres „Gesicht" hat als ein bloß zufälliges Stück Natur und damit auch einen viel potenteren Träger ästhetischer Werte darstellt. Eine häßliche oder triviale Landschaft gibt es nicht. Ein langweiliges oder ödes Stück Natur bleibt eben ein bloßes Stück Natur; es fehlt ihm die innere Potenz, die es zu einer wirklichen neuen Einheit machen würde. Dann liegt immer ein Mangel vor; ein eindeutiges, stark ausgeprägtes „Gesicht" kommt nicht zustande. Diese Impotenz ist gerade das Fundament der Langweiligkeit.

Damit soll durchaus nicht gesagt sein, die anonymen, aneinandergereihten Naturstücke könnten keinerlei Schönheit tragen. Wir führten sie ja schon als einen Träger der Schönheit in der Natur an. Aber die Landschaft in unserem Sinn, die einen Aufstieg struktureller Art einschließt und ein ästhetisches Gebilde ist, kann nie die Langweiligkeit bloß aneinandergereihter Naturstücke haben. Mit der größeren strukturellen Prägnanz geht auch eine ausgesprochenere, vielsagendere ästhetische Qualität Hand in Hand.

Langweiligkeit ist gerade das Gegenteil eines ausdrucksvollen, klar geformten „Gesichtes". Die Langweiligkeit in der Natur ist mit der Unfähigkeit verknüpft, eine solche ausgeprägte Einheit aufzubauen.

Trotzdem bleiben die Fragen verschieden: „Welche Faktoren bedingen das Zustandekommen der Landschaft im engeren Sinn?" und: „Welche Faktoren bedingen den Unterschied in bezug auf ihren ästhetischen Wert?"

Der Hauptfaktor, der aus einem Stück Natur eine bestimmte Landschaft im engeren Sinn macht, ist die Komposition. Das eigenartige Zusammenpassen der einzelnen Elemente, ihr Zusammenklang, gebiert diese neue, in sich gestaltete Entität. Die Komposition spielt aber auch für die Schönheit der Landschaft, dieser „künstlerischen" Einheit, eine entscheidende Rolle, wie wir gleich noch sehen werden.

Zunächst wollen wir uns jedoch der Frage zuwenden: „Welche sonstigen Faktoren sind für die Schönheit einer Landschaft verantwortlich?"

Die Art der Vegetation, der Berge, das Licht usw. haben zweifellos einen großen Einfluß auf die besondere Qualität einer Landschaft bzw. ihrer Schönheit, d. h.: Die Qualität und Schönheit der Naturelemente und Naturgebilde, die eine solche Landschaft im engeren Sinn aufbauen, spielen eine wichtige Rolle für die Qualität und Schönheit der Landschaft. Der Golf von Neapel wäre nicht, was er ist, ohne die Vegetation mit Pinien, Olivenbäumen, Zypressen, ohne den kahlen Vesuv mit seiner besonders schönen Form und Farbe, ohne das südliche Licht, ohne das blaue südliche Meer usw. Die Gestalt und die Farbe der Zypresse verleihen der Landschaft eine eigene Note; ihre besondere Schönheit, ihr Ernst und Adel tragen in bedeutsamer Weise zu der Qualität der Landschaft im engeren Sinn bei. Dasselbe gilt für die Pinie. Neben der außerordentlichen Schönheit dieses Baumes spielt die Kombination von Zypresse und Pinie eine bedeutende Rolle. Das horizontale Element der Pinie und ihre umfassende samtige Pracht vereint sich mit dem vertikalen Element der Zypresse in besonderer Weise. Dasselbe gilt für die silbernen Olivenbäume mit ihrer einzigartigen demütigen Poesie und für die feierliche, dunkle, edle immergrüne Eiche. All diese Bäume besitzen eine ausgeprägte Schönheit, eine ihnen eigene ästhetische Qualität, die auf die Qualität und Atmosphäre der Landschaft im engeren Sinn, als deren Teile sie fungieren, einen großen Einfluß hat. Die Palme, besonders die Königspalme, hat wieder eine ganz andere ausgesprochene Qualität; Landschaften, in denen die Palmen ein vorherrschender Teil sind, haben eine andere Qualität als die von Zypressen und Pinien oder immergrünen Eichen und Olivenbäumen aufgebauten.

Wir erwähnten schon die Bedeutung des Lichtes für die Landschaft. Dazu kommt die der Berge oder Hügel. Sind es nackte felsige oder bewaldete Berge und welcher Art ist die Bewaldung? Sind es von Gras bedeckte oder nur sandige Berge? Welche Farbe haben sie? Ist in diese Landschaft auch das belebende Element des Wassers eingeschlossen? Enthält sie Bäche, einen Fluß oder einen See, oder ist es gar eine Landschaft, die das Meer einbezieht, wie der schon öfter erwähnte Golf von Neapel oder der von Spezia? Die Frage, aus welchen Naturgebilden eine Landschaft im engeren Sinn aufgebaut ist, hat einen gewichtigen Einfluß auf die Qualität der Landschaft. Die Schönheit der

sie aufbauenden Gebilde ist von großer Bedeutung für die Schönheit der Landschaft.

Denken wir an die entzückende Landschaft des kleinen Ortes Damme bei Brügge. Der Blick auf den Kanal, der nach Sluis führt und von hohen Pappeln umrahmt ist, stellt eine ausgesprochene Landschaft im engeren Sinn dar. Seine bezaubernde Qualität, seine Schönheit ist sowohl durch die Qualität der Pappeln als auch des Kanals bedingt; seine besondere Atmosphäre käme nicht zustande, wäre der Kanal von Fichten statt von Pappeln umrahmt oder wäre kein Kanal, sondern statt dessen eine Wiese da. Zu dieser Landschaft trägt auch der hellblaue blasse Himmel mit weißen bauschigen Wolken bei, das besondere Licht, der Wind usw.

Die Komposition als entscheidender Faktor in der Landschaft
Ihre „künstlerische" Einheit

So wichtig die Eigenart und Schönheit der einzelnen Elemente für die Qualität und Schönheit der Landschaft ist, die Komposition ist ein ganz neuer und entscheidender Faktor. Der besondere Zusammenklang all der erwähnten Faktoren ist ausschlaggebend für die Eigenart, die einmalige individuelle Qualität der Landschaft und ihrer Schönheit. Hier berühren sich die zwei Fragen, die wir oben trennten: die nach den Faktoren, die eine solche Komposition und neue Einheit bedingen, und jene nach den Faktoren für die besondere Qualität dieser Einheit. Die eigene Schönheit einer Landschaft setzt nicht nur voraus, daß es zu dieser neuen ästhetischen Einheit, zur Komposition, kommt, sondern auch eine entsprechende Beschaffenheit der Komposition. Sowohl die Stufe ihrer inneren Notwendigkeit wie die Art der Komposition als solche spielen für den Grad der Schönheit eine entscheidende Rolle. Gewisse Landschaften sind einfach größere, bedeutendere „Erfindungen"; der Zusammenklang ist in ihnen bedeutsamer als in anderen; sie strömen eine sublimere Welt aus. Wir rühren damit an ein besonderes Mysterium.

Die „künstlerische" Einheit, die innere Komposition, die ein Stück Natur zu einer Landschaft in unserem Sinn macht, ist also keineswegs ein zufälliger Ausschnitt, sondern ein von innen her Geeintes, ein ganz besonderen Ursachen entstammendes neues Gebilde, eine neue ästhetische Einheit. Sie ist nur in dem Sinn visuell, daß sie von unseren Augen erfaßt wird und, wie ein Bild, eine von der ontologischen Zusammengehörigkeit ihrer Elemente unabhängige Einheit darstellt.

Wir gingen von dem Blick auf den Golf von Neapel und auf den von Spezia aus. Diese zwei Landschaften stellen Aussichten dar und setzen bestimmte Standorte voraus, um sich vor unserem Auge voll entfalten zu können. Dies trifft durchaus nicht für alle Landschaften im engeren Sinn zu. Landschaften in diesem Sinn sind alle konkreten Stücke Natur, die zu einer solchen „künstlerischen" Einheit zusammengeschlossen sind. Wir erblicken etwa einen Hügel mit einer Allee von Zypressen, die aufwärts führt; auf halber Höhe des Hügels steht eine kleine Kirche, neben ihr eine Reihe von Olivenbäumen; all dies schließt sich geheimnisvoll zu einer solchen notwendigen Einheit zusammen. Sie ist eine besondere „Erfindung", die eine eigene Atmosphäre und eine „künstlerische" Einheit bildet.

Keine Aussicht war die früher ausgesprochen schöne Landschaft der Fonti del Clitunno bei Trevi[10] und ist die heute noch ganz erhaltene herrliche Landschaft von Cori und Ninfa südlich von Rom. Eine solche Landschaft im engeren Sinn kann mehr oder weniger umfangreich sein. Das Entscheidende ist, daß eine eindeutige Komposition, ein eigener Typus von Einheit entsteht. Sie kommt durch ein bestimmtes „Gesicht", eine bestimmte Atmosphäre, eine ästhetische „Erfindung" zustande, so daß wir von einer „künstlerischen" Einheit sprechen können.

Folgende entscheidende Merkmale sind dabei zu beachten: Die Einheit ist erstens vom ontologischen Standpunkt aus viel lockerer als die in einzelnen Naturgebilden, etwa in einer Palme, einer Pappel oder einem Löwen, einem Pferd, einem Esel.[11] Bei diesen ist die „Erfin-

---

10) Nordöstlich von Spoleto, Umbrien. Sie ist heute ganz verdorben.

11) Wir sprachen davon im Zusammenhang mit dem Typus von Schönheit, der der Erfüllung dieses Formprinzips eigen ist, und der Häßlichkeit, die von der Aufweichung, Ankränkelung oder dem Durchbrechen dieses Formprinzips herrührt. Wir erwähnten auch, daß das, was besonders schön im Gesicht einer Katze ist, die Beziehung der Nase zu Mund und Augen, in einem menschlichen Gesicht durchaus nicht schön wäre, weil bei diesem ein völlig anderes Formprinzip vorliegt. Bei der Landschaft in diesem besonderen Sinne des Wortes handelt es sich aber um eine Einheit verschiedener gestalteter Gebilde, wie eines Baumes, eines Hügels, einer Straße, gewisser Tiere usw. Diese Einheit ist nicht wie ein Baum, etwa eine Kastanie oder Pinie, oder ein Pferd, ein Hund die konstante Erscheinung eines realen Gebildes, sondern eine Komposition verschiedener gestalteter Gebilde, die sich in einzigartiger Weise zu einem ganz neuen Typus von Einheit zusammenschließen. In ihrer Komposition hier und jetzt bauen sie eine neue Einheit auf und stellen einen neuen Typus von „Erfindung" dar. So sehr der Vergleich in mancher Hinsicht hinkt: in analoger Weise bauen bestimmte Töne eine Melodie auf oder verschiedene Melodien, Harmonien, Klänge einen Satz

dung" mit einem bestimmten realen Gebilde, einer Pflanze, einem Tier, ganz eng verknüpft; sie ist jeweils seine spezifische Erscheinung. Ihr liegt eine dauernde enge Verknüpfung aller Teile zu einer Gestalt zugrunde.

Von diesem ontologischen Standpunkt aus ist die „künstlerische" Einheit der Landschaft eine viel lockerere. Sie ist schwerer zu erfassen. Vom ästhetischen Standpunkt aus ist sie nicht nur ebenso prägnant, sondern sie hat einen besonders überzeugenden Charakter. Bei einer sehr schönen Landschaft drängt sich uns der Ausdruck auf die Lippen: „Ja, so muß es sein!" Die Sinnfülle und Tiefe dieser Einheit verleiht ihr den Charakter der Notwendigkeit. Ontologisch bleibt sie etwas „Schwebendes", aber qualitativ kann sie sogar das Merkmal des Notwendigen besitzen. Diese Notwendigkeit muß jedoch von der eines Wesensgesetzes deutlich unterschieden werden.

Zweitens ist diese Landschaft im engeren Sinn zwar eine visuelle Einheit, eine für uns wahrnehmbare Komposition von sichtbaren Elementen, aber es gehört zu ihr, daß sie im Gegensatz zu einem Bild ein Stück der realen Natur ist, daß sie sich aus wirklichen körperlichen Gebilden zusammensetzt, daß ein Berg im Hintergrund, die Bäume im Vordergrund und in der Ebene reale Gebilde sind usw. Wir brauchen auf dieses Merkmal nicht weiter einzugehen, da wir die Bedeutung der Wirklichkeit für die Schönheit der Natur in diesem Kapitel noch ausführlich behandeln werden.

Drittens reicht die Komposition verschiedener Naturgebilde, die eine ganz bestimmte konkrete neue Einheit aufbaut, in ihrer Identität über das von einem bestimmten Standort aus gesehene „Bild" hinaus. Was sich uns als ein ganz eindeutig Geformtes darbietet, z. B. im Blick vom Bellosguardo auf die Stadt Florenz mit den dahinterliegenden Bergen von Fiesole, den sie umrahmenden Hügeln von San Miniato, der Fortezza usw., ist der „künstlerischen" Einheit sehr verwandt, die sich im Blick von San Miniato aus bietet, obgleich diese rein als „Bild" differiert. Besser gesagt, wir müssen verschiedene Stufen in dieser „künstlerischen" Einheit unterscheiden: das „Bild", das sich nur von einem bestimmten Standort darbietet, und die Komposition, die bei der Betrachtung aus verschiedenen Richtungen erhalten bleibt. Die

in einer Symphonie oder in einem Quartett. Es gilt, erstens das Überraschende der Einheit zu erfassen, wie sie z. B. der Golf von Neapel oder der von Spezia darstellt, diesen Zusammenklang verschiedenster Elemente zu einer individuellen ästhetischen, einer „künstlerischen" Einheit, und zweitens die besondere Schönheit – eine Schönheit zweiter Potenz – die diese Einheit, die Landschaft im engeren Sinn, besitzen kann.

letzte ist selbst dann präsent, wenn wir uns innerhalb dieser Landschaft bewegen, vorausgesetzt daß die Komposition, die ihr einen einzigartigen individuellen Charakter verleiht, noch irgendwie sichtbar ist und sich in ihrer besonderen Atmosphäre geltend macht. In beiden Fällen können wir von einer Landschaft im engeren Sinn des Wortes sprechen.

Es gehört, wie wir noch sehen werden, zu der Einheit, die sich bildmäßig von einem bestimmten Standort aus erschließt, daß sie nicht nur ein Bild, sondern ein aus voll realen Gebilden Aufgebautes ist. Das schließt das Bewußtsein ein, daß diese Landschaft auch von anderen Punkten aus erfaßt werden kann. Natürlich kommt es oft vor, daß ein bestimmter Aspekt noch viel schöner ist als ein anderer.

Diese in sich geschlossene Komposition kann sehr verschiedene Ausdehnung haben. Beim Golf von Neapel oder dem von Spezia ist es ein sehr umfangreiches Stück Natur, das zu einer solchen Einheit zusammengefaßt ist. In einem solchen Stück Natur können sich viele geschlossene Einzelsituationen befinden. Die Landschaft der Villa Adriana bei Rom nimmt hingegen einen geringeren Raum ein.

Fern- und Nahlandschaft
Intime und umfassende Landschaft

Ein wichtiger Unterschied bei diesem Typus von Landschaft im engeren Sinn ist der von Fern- und Nahlandschaft. Ferne Ausblicke können den Charakter einer Komposition, einer inneren „künstlerischen" Einheit haben, so der Blick vom Kapitol auf die Campagna, im Hintergrund Frascati und Rocca di Papa. Daneben gibt es typische Nahlandschaften, die zu einer solchen Komposition zusammengeschlossen sind. In den Gärten vieler italienischer Villen wurde sie bewußt angestrebt, z. B. in der Villa d'Este in Tivoli.

Der Unterschied von intimer und umfassender Landschaft ist anderer Art als der von Fern- und Nahlandschaft. Die Abgrenzung von intimer und umfassender Landschaft bezieht sich auf den räumlichen Umfang dieser „künstlerischen" Einheit, der Unterschied zwischen Fern- und Nahlandschaft hingegen auf unsere Distanz zur Landschaft: ob wir sie von einer entfernten Stelle aus sehen oder unmittelbar vor ihr oder in ihr stehen.

Trotz dieser Unterschiede fallen doch z. B. Fern- und umfassende Landschaft oft zusammen. Der Golf von Spezia und der von Neapel

Hochschule der Bundeswehr Bibliothek München

sind Beispiele dafür. Der Blick von Marina di Carrara[12] auf die Marmorberge ist ebenfalls zugleich eine Fern- und eine umfassende Landschaft. Doch müssen sie nicht immer zusammenfallen. Die Landschaft *des Parks der Villa Adriana bei Tivoli ist umfassender* als die des Gartens der Villa Medici in Rom.[13]

Von besonderer Wichtigkeit ist die Funktion, die bei der Fernlandschaft die uns unmittelbar umgebende Natur haben kann: ein oder mehrere Bäume, eine Wiese, ein Fels. Sie tragen in bedeutsamer Weise zur Schönheit und Poesie der Fernlandschaft bei. Wir brauchen bloß an die große Pinie zu denken, die wir beim Blick auf den Golf von Neapel als „Antiphon" erwähnten, oder an die Olivenbäume oberhalb von Lerici, durch die man auf den Golf von Spezia blickt, oder die Bäume und den ganzen Garten der Villa Rufolo in Ravello[14] mit dem einzigartigen Blick auf die Felsen und das Meer.

Etwas Analoges liegt vor, wenn eine Gebirgskette oder das Meer *den Hintergrund für eine Nahlandschaft bildet. Dieser Hintergrund* ist dann nicht ein Faktor, der ein Teil der „künstlerischen" Einheit ist oder sie aufbaut, aber er steigert die Nahlandschaft in ihrer Schönheit, ähnlich wie die „Antiphon" die Fernlandschaft. So kann es bei der intimen kleinen Landschaft einen Ausblick auf ferne Berge geben. Die fernen Berge haben dann die Funktion des Hintergrundes. Dieser ist ein sehr wichtiger Faktor für die Schönheit der intimen Landschaft, doch hat er eine andere Funktion für die Nahlandschaft – sei es eine intimere oder umfassendere – als die Bäume, Alleen, Wege, Wiesen, Hügel, Felsen, kurz alles, was diese intimere oder umfassendere Landschaft zu einer „künstlerischen" Einheit macht. Es gibt auch herrliche intime Landschaften, bei denen solch ein Hintergrund fehlt.

In der umfassenden Landschaft, z. B. dem Blick von Marina di Carrara auf die Marmorberge, die Apuane, ist die Bergkette kein Hintergrund, sondern ein die „künstlerische" Einheit der Landschaft mit konstituierender Faktor.

An dieser Stelle muß auf die eindeutige Zerstörung der organischen Verbindung von dem Stück Natur, in dem wir uns befinden, mit der zu einer „künstlerischen" Einheit zusammengefaßten Fernlandschaft hingewiesen werden, die durch das künstliche Herausschneiden des

12) Toskanische Riviera.

13) Wir erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit mit den Unterscheidungen von Nah- und Fernlandschaft, von intimer und umfassender Landschaft. Es mögen noch viele Unterscheidungen zu machen sein, auf die *wir nicht eingegangen sind.*

14) Südlich von Neapel.

Blickes aus der unmittelbaren Umgebung zustande kommt: die Schaffung eines Platzes, der nur der Aussicht dient, nur eine Gelegenheit zum „Genießen" des Panoramas bietet. Die Aussicht darf gerade niemals den Charakter eines bloßen Panoramas annehmen. Es gehört zu diesem Typus von Landschaft, daß wir nicht reine „Zuschauer" sind, daß vielmehr der Ort, von dem aus sich uns der Ausblick darbietet, ein organischer Bestandteil der Natur ist. Gewiß, die Schönheit der Landschaft bleibt auch dann bestehen, wenn wir von einem künstlichen Aussichtsturm als bloße Zuschauer auf sie blicken. Doch unser Erlebnis der Schönheit dieser Landschaft, die sich unserm Blick darbietet, wird verfälscht und pervertiert. Das Unorganische eines künstlichen Aussichtsplatzes, wie jenes vor San Miniato oder des Piazzale Michelangelo in Florenz läßt uns zu bloßen Zuschauern werden.[15] Die Herrlichkeit, die dann gegeben ist, wenn wir von einem schönen Bau, einer Villa oder von einem Hügel oder Berg aus diese geschlossene „künstlerische" Einheit erblicken, die eben nicht nur ein Bild ist, sondern ein reales Stück Natur, wird beeinträchtigt, sobald man diese herrliche Natur „panoramisiert". Man ist nicht mehr in diese Atmosphäre einbezogen, vielmehr findet eine falsche Distanziierung statt. Man blickt auf sie, wie wenn man in einem Kino eine schöne Landschaft sieht. An sich ist gegen das Betrachten einer schönen Landschaft im Kino nichts einzuwenden. Behandelt man aber die reale Natur, auf die man hinblickt, als sähe man nur ihr Bild, so geht eine ganze Dimension der „Vermählung" mit dieser realen Natur verloren und damit eine Dimension der Beglückung. Gerade bei einer herrlichen Aussicht müssen wir selbst gleichsam ganz in der Natur verbleiben, wir dürfen nie zum Zuschauer werden. Je organischer und ungewollter, „unerwarteter" diese Aussicht ist, je mehr die unmittelbare Umgebung, ja der Aussichtspunkt selbst ein schönes Stück Natur ist, von derselben Atmosphäre erfüllt, um so echter, gültiger und wahrhaft beglückender ist das Sehen der schönen Landschaft, das Erfassen dieser intimen oder umfassenden „künstlerischen" Einheit. Dies hängt auch mit der großen Bedeutung zusammen, die die Realität der Landschaft für ihre beglückende Schönheit hat, ein Thema, auf das wir in diesem Kapitel noch ausführlich eingehen werden.

15) Vgl.: ‚Aus einem Tagebuch Adolf Hildebrands (vermutlich 1875)' in *Adolf von Hildebrand und seine Welt, Briefe und Erinnerungen,* besorgt von Bernhard Sattler, Callway, München 1962, S. 212 ff.

Landschaft – eine „Erfindung" Gottes

Wie wir schon zeigten, konstituiert der uns an einem bestimmten Ort zugängliche Ausschnitt der Natur, den wir mit einem Blick erfassen können, durchaus nicht die „künstlerische" Einheit der Landschaft. Es gibt unzählige Stücke Natur, die wir von einem bestimmten Ort übersehen, die aber, obzwar sie dadurch zusammengefaßt sind, daß sie unser Blickfeld ausfüllen, keinerlei Landschaft im Sinn dieser neuen ästhetischen Einheit, keine innerlich geeinte Komposition bilden. Obgleich wir sie auf einmal sehen und sie äußerlich von der Umgebung abgegrenzt sind, können sie doch ein „ungestaltetes" Stück Natur bleiben, eine bloße Aneinanderreihung, ein Stück „anonyme" Natur. Selbst die durch besondere objektive Faktoren hergestellte Einheit, z. B. ein Tal, das von Bergen eingeschlossen, oder ein See, der von Wäldern umgrenzt ist, genügt keineswegs, um die ästhetische Einheit der Landschaft im engeren Sinn herzustellen. Vielmehr macht nur ein innerer organischer Zusammenhang einzelner Naturgebilde, eine sinnvolle Komposition des Ganzen, ein Stück Natur zu einer individuellen ästhetischen Einheit.

In einem bedeutenden Kunstwerk ist diese Einheit die spezifische Erfindung des Künstlers, sei es eine herrliche Melodie wie das *Largo* von Händel oder der dritte Satz des *Streichquartettes, opus 59, Nr. 1,* von Beethoven, sei es die Einheit einer Oper wie des *Figaro* von Mozart, einer Symphonie wie der *Pastorale* von Beethoven oder eines Gebäudes wie des Dogenpalastes oder San Marcos in Venedig. Aber bei der Landschaft im engeren Sinn handelt es sich um eine „Erfindung", ein Geschenk Gottes. Das einende Prinzip, die Komposition, ist in beiden Fällen analog, und zwar gilt dies ebenso für eine Fern- wie für eine Nahlandschafr, für die herrlichen Ausblicke wie für die intime Landschaft.

Es gibt eine große Abstufung im Rang der Schönheit; eine Landschaft kann viel schöner sein als eine andere. In der Poebene, besonders in der Nähe des Flusses, sind reizende Landschaften, aber verglichen mit der Landschaft am Golf von Spezia oder in Granada mit dem Blick auf die Sierra Nevada sind sie sehr bescheiden. Die Landschaft an der Amper vor ihrer Mündung in die Isar oder in Fürstenfeldbruck ist lieblich, doch kann man sie nicht vergleichen mit der Landschaft der Fraueninsel im Chiemsee und ihrem Blick auf die Alpen oder mit der Landschaft um Wien, auf der einen Seite der Wienerwald, auf der anderen die Donau und das Marchfeld, oder mit der Landschaft in der Wachau, nahe bei Dürnstein. Eine so schöne Landschaft wie die zwischen Freiburg i. Br. und dem Rhein, auf der einen Seite der Schwarzwald, auf der anderen die Vogesen und nördlich der Kaiserstuhl, kann wiederum nicht mit dem Blick vom Parthenon oder der Landschaft von Tivoli verglichen werden.

Der vierte Schönheitsbereich: Gegend und Landschaftstypen

Von dieser Landschaft im engeren Sinn des Wortes, der „künstlerischen" Einheit, sei es die intime oder die umfassende, die wir eingangs als fünften Träger der Schönheit der Natur anführten, müssen wir einen anderen Typus von einheitlich „gestalteter" Natur, den wir als vierten Träger der Schönheit der Natur bezeichneten, unterscheiden: die „Gegend".

Sie liegt vor, wenn sich ein Stück Natur durch besondere Merkmale und durch eine gesamte gemeinsame Qualität als eine Einheit abhebt. In diesem Sinn können wir von dem Landschaftstypus sprechen, den die toskanische Landschaft in der Gegend um Florenz besitzt, etwa im Unterschied zu dem sienesischen Landschaftstypus. Es handelt sich nicht mehr um eine Komposition, eine geschlossene visuelle Einheit, sondern um einen ganz anderen Typus von Einheit. Ein solcher Teil der Natur hebt sich von der Umgebung durch eine durchgängige Qualität und einheitliche Atmosphäre ab, aber er ist keine konkrete Komposition, die es uns ermöglicht, sie mit einem Bild zu vergleichen. Es wird keine geschlossene Situation aufgebaut, in der die einzelnen Elemente der Natur sich zu einer individuellen „künstlerischen" Einheit zusammenschließen wie die Töne zu einer Melodie, sondern eine qualitative Einheit, eine einheitliche Atmosphäre, die eine Gegend erfüllt.

Die Gegend von Florenz mit den grandiosen Zypressenalleen, Olivenhainen, Pinienhügeln, den Gärten mit immergrünen Eichen, die eine berauschende Fülle, einen unerschöpflichen Reichtum an herrlichen Einzelsituationen aufweist, strömt eine sublime Atmosphäre der geistigen Freude aus und besitzt als Ganzes eine durchgängige ästhetische Qualität. Trotz aller Verschiedenheit der Landschaft im engeren Sinn um San Casciano, Compiobbi, Pian dei Cerri, Artimino[16] ist diese Gegend doch durch eine eindeutige besondere Qualität als Ganzes charakterisiert. Sie hat einen festlichen, bei aller heiligen Nüchternheit und klassischen Klarheit überschwänglichen Charakter. Sie hebt

16) Kleine Orte in der Nähe von Florenz.

sich scharf von der ganzen sienesischen Landschaft ab, die sich von Siena über Monte Oliveto Maggiore[17] bis San Quirico erstreckt, eine spezifisch herbe Schönheit aufweist und einen besonderen, kontemplativen, um nicht zu sagen mystischen Charakter hat. In diesem Sinn können wir auch von einer umbrischen Landschaft sprechen, die wiederum durch eine Gesamtqualität und einzigartige Atmosphäre geeint ist. Ebenso stellt die Landschaft zwischen Gent und Brügge und besonders von Brügge bis zum Meer ein einheitliches Ganzes dar, einen Landschaftstypus, den wir als flämische Landschaft bezeichnen könnten.

Wir haben also zwei Typen einer von innen her gestalteten Natur zu unterscheiden: erstens die konkrete Komposition, in der sich Elemente der Natur zu einer „künstlerischen" Einheit zusammenschließen, zweitens den Landschaftstypus, den gewisse Gegenden aufweisen, bei denen ein größeres Gebiet durch eine gemeinsame qualitative Eigenart zusammengefaßt ist und sich durch eine bestimmte Atmosphäre von der Umgebung abhebt. Auch bei diesem Landschaftstypus kann man feststellen, daß er an einer bestimmten Stelle aufhört, sei es, daß ein neuer Landschaftstypus einsetzt oder daß er durch eine anonyme Natur abgelöst wird. Die Landschaft zwischen Gent und Brüssel ist nicht mehr die erwähnte flämische Landschaft. Sie ist ein viel weniger ausgesprochener Landschaftstypus.

Es gibt Gegenden, die viele Landschaften im engeren Sinn enthalten, und solche, in denen nur wenige vorkommen. Diese Gegenden mögen auch anonyme, aneinandergereihte Teile der Natur enthalten, dennoch besitzen sie als Gegend einen ausgeprägten Charakter; sie haben eine ausgesprochene Eigenqualität und eine entsprechende Atmosphäre.

Die Gegend hat nicht den Charakter einer geschlossenen neuen Entität wie die Landschaft. Sie ist keine „künstlerische" Einheit wie ein Sonatensatz oder eine Symphonie. Sie ähnelt mehr der generellen Art eines Komponisten, die uns verschiedene Stücke als Werke von Chopin, Schubert oder Beethoven erkennen läßt.

Oft spricht man nicht nur von der Schönheit einer Gegend, sondern von der eines Landes, z. B. Italiens, Griechenlands, Marokkos. Bevor wir auf die „Einheit" in einem Land eingehen, müssen wir einen Begriff von Landschaft ausschalten, der noch allgemeiner ist, dessen Allgemeinheit jedoch in eine andere Richtung geht. Häufig bezeichnet man eine Landschaft als gebirgig, hügelig, flach oder als Meereslandschaft. Dann ist Landschaft nichts weiter als eine Bezeichnung für einen Typus von Natur. Die Einheit ist durch ein allgemeines Charakteristikum gegeben. Die Meereslandschaft ist ein Stück Natur an der Meeresküste. Sie stellt sicher eine bedeutsame Eigenart dar und hat eine durch das Meer, die Luft, den Geruch bedingte Atmosphäre; ebenso die gebirgige Landschaft im Gegensatz zur Ebene. Doch variiert selbst die generelle Atmosphäre der Gebirgslandschaft. Die der Alpen im allgemeinen ist sehr verschieden von der des Apennins und erst recht von der des Taygetos[18], des Libanons oder der Berge am Toten Meer.

Urteile über die Landschaft in einem Land, die sich auf ihre Schönheit beziehen, sind von dieser mehr neutralen Charakteristik, wie gebirgige, ebene, waldige, unbewaldete Landschaft, ganz verschieden. Man zielt zwar auch nicht auf die „künstlerische" Einheit ab, sondern spricht über die Natur in diesem Land, sowohl über die Schönheit der Berge, der Vegetation usw. als auch über die vielen schönen Landschaften im engeren Sinn.

Der Unterschied zwischen dem Landschaftstypus allgemeiner Art einerseits und der Schönheit der Landschaft in einem Land andrerseits besteht darin, daß wir beim ersten Fall generelle neutrale Charakteristika im Auge haben, während wir beim zweiten von der Schönheit sprechen und darum weit über die allgemeinen Charakteristika hinausgehen. Im zweiten Fall spielt die Feststellung „bewaldet" keine entscheidende Rolle, solange man nicht weiß, welche Art der Bäume vorhanden ist. Stellt man nur fest: „eine gebirgige Landschaft", so ist noch nichts bekannt über die Art und Form der Berge. Die Behauptung hingegen, die Landschaft in Kaschmir oder Nepal sei sehr schön, setzt, obgleich Landschaft hier nur die Natur und nicht die konkrete Situation oder gar Komposition bedeutet, doch schon viele detaillierte Elemente voraus, die für die Schönheitsträger der Natur in diesem Lande eine entscheidendere Rolle spielen als die Angabe des bloßen Typus von Natur. Unter den Elementen, welche die Schönheit der Natur in einer Gegend bestimmen, spielt natürlich auch unter vielen anderen das Vorhandensein von schönen Landschaften im engeren Sinn eine bedeutsame Rolle. Je reicher ein Land an solchen in sich geschlossenen, schönen „künstlerischen" Einheiten ist, um so schöner ist das Land im ganzen.

17) Berühmte Abtei der Olivetaner, südlich von Siena.

18) Gebirge in der südlichen Peloponnes.

Die Gesamtatmosphäre mancher Länder

Wir wollen uns jetzt jenem Gebilde zuwenden, das wir im Auge haben, wenn wir sagen, Marokko sei schöner als Finnland. Nicht mehr von einer Gegend, sondern von einem ganzen Land prädizieren wir Schönheit. Es erhebt sich die Frage: „Was verleiht diesem Land die Einheit, die uns berechtigt, es als Ganzes schön zu nennen?"

Manche Länder sind, trotz aller Vielgestalt nicht nur einzelner Landschaften im Sinn einer in sich geschlossenen Situation, einer bildhaften Komposition, sondern auch verschiedener Landschaftsarten, durch einen ausgesprochenen Charakter geeint.

Dies trifft in seltener Weise für Italien zu. Trotz aller Verschiedenheit der Landschaftstypen gibt es eine Gesamtqualität des Italienischen, die von Trento bis Syracus und von Aosta bis Lecce reicht. Natürlich spielen auch viele andere Faktoren herein. Die Art der Architektur ist ein erster entscheidender Faktor; ohne diese einzubeziehen, ist es wohl unmöglich, weder von dieser einheitlichen Gesamtatmosphäre der Landschaft eines Landes zu sprechen noch von ihrer besonderen generellen Schönheit. Darauf werden wir noch ausführlich im zweiten Teil eingehen, wenn wir von der Architektur handeln. Sie spielt bei der Gesamtatmosphäre Italiens eine entscheidende Rolle, ebenso die einzigartige Ehe von Architektur und Natur, die eine spezifische Eigenart Italiens ist.

Sprechen wir aber von der Gesamtatmosphäre eines anderen Landes, dann ist es nicht die Architektur und auch nicht der Landschaftstypus, sondern vor allem die ganze nationale Eigenart, das *cachet* eines Landes, das die Einheit bedingt, wie z. B. in Frankreich. Die Bretagne und die Normandie sind landschaftlich und architektonisch ganz verschieden von der Provence und der Côte d'Azur, ebenso die landschaftliche Atmosphäre der Provence von Biarritz oder von der atlantischen Küste. Hier lassen uns vor allem Sprache, nationale Züge der Gesamtbevölkerung, Sitten, Kleidung, Küche eine einheitliche französische Atmosphäre erleben, trotz der großen Differenzierungen je nach der Gegend.

Auf all diese Faktoren werden wir noch in diesem Kapitel zurückkommen, wenn wir die Konstituierung der Atmosphäre eines Landes erörtern. Selbstverständlich fallen die Staatsgrenzen nicht notwendig mit dieser nationalen Atmosphäre zusammen und erst recht nicht mit der landschaftlichen Gesamtatmosphäre. Gossensaß, Brixen, Meran haben eine ausgesprochen österreichische Atmosphäre, wenn sie auch jetzt politisch zu Italien gehören. Erst in Trento beginnt Italien als

Landschaftstypus.[19] Dort sieht man schon häufig Zypressen und die Architektur gewinnt einen ganz anderen Charakter.

Wir müssen uns damit begnügen, auf die Existenz einer landschaftlichen Gesamtatmosphäre hinzuweisen, die trotz aller Verschiedenheit im einzelnen ein Land durchziehen kann. Sie ist durch die Vegetation, die Art der Bäume, der Gebirgsformen, des Lichtes und weitgehend auch der Architektur bedingt und bildet einen neuen Begriff von Landschaft.

Zusammenfassend müssen wir feststellen: In unserem ästhetischen Zusammenhang können wir von jenem Begriff von Landschaft absehen, der sich nur auf gewisse generelle Charakteristika der Natur bezieht: die Gebirgslandschaft, Flachlandschaft usw. Wichtig ist es hingegen für uns, folgende Typen zu unterscheiden:

erstens einen einheitlichen Landschaftstypus, der durch eine bestimmte ästhetische Qualität geeint ist. Diesen haben wir im Auge, wenn wir z. B. von der spezifischen Schönheit der Landschaft in Griechenland, Italien, Spanien oder Marokko sprechen.

zweitens einen spezielleren Landschaftstypus, eine Gegend, mit einer ganz bestimmten ästhetischen Qualität, einer individuellen Atmosphäre, z. B. die sienesische Landschaft im Unterschied zur florentinischen.

drittens, Landschaft im Sinn einer Komposition, einer geschlossenen visuellen Einheit, einer Landschaft im engeren Sinn, von der wir ausgingen und die wir als fünften Hauptträger der Schönheit der Natur bezeichneten.

Im Rahmen der Landschaft im engeren Sinn müssen wir noch den genannten Unterschied machen zwischen intimer und umfassender, Nah- und Fernlandschaft sowie der Landschaft, in der wir weilen.

Der Beitrag des Menschen zur Landschaftsschönheit

Wir erwähnten eingangs die große Bedeutung der Architektur, d. h. der Ehe von Architektur und Natur, für die Schönheit der Natur und müssen deshalb auf ein unseliges Vorurteil hinweisen. Es ist ein Fehler, zu glauben, je unberührter vom Menschen die Natur sei, um so schöner sei sie. Ganz im Gegenteil! Die Natur ist vom Standpunkt der Schönheit gleichsam auf die Kooperation des Menschen angewiesen. Sie kann in vieler Hinsicht schöner werden und durch diese Kooperation des Menschen ihre spezifische Schönheit noch mehr zur Geltung

19) Die Sprachgrenze war Salurn.

bringen. Denken wir nur an die Einführung einer neuen Baumart, an die Pflanzung von Alleen usw.

Aber wie überall, wo der Mensch eingreifen und die ihn umgebende Welt verändern kann, besteht ebenso die Möglichkeit der Zerstörung. Der Mensch kann nicht nur durch kongeniale Kooperation die Schönheit der Natur erhöhen, er kann sie auch zerstören. Unseligerweise steht diese Zerstörung seit der Industrialisierung der Erde, seit dem Triumph der Technologie und der Maschine ganz im Vordergrund. Diese Zerstörung oder zum mindesten Störung der Naturschönheit tritt schon ein, sobald die Architektur einen geschmacklosen, unkünstlerischen Charakter hat, wenn auch die Natur quantitativ in ungleich größerem Maße durch die Industrialisierung und Kommerzialisierung beeinträchtigt wird.

Doch wie uns die Sünde nicht die Freiheit des Willens verleiden darf, wie wir uns der Tatsache bewußt bleiben müssen, daß die Freiheit die unerläßliche Voraussetzung für alle hohe Sittlichkeit, ja für die Heiligkeit ist, so darf uns diese Zerstörung der Naturschönheit durch Menschenhand nicht über jene Schönheit hinwegtäuschen, die die Natur gerade durch die Kooperation des Menschen erreichen kann. Es ist eine Illusion, den Urwald als ein Ideal der unzerstörten Natur anzusehen. Der Urwald hat eher etwas Chaotisches, in dem weder die Schönheit der einzelnen Gebilde, z. B. der Bäume, zur vollen Geltung kommt, noch die Urelemente sich in ihrer geistigen Schönheit entfalten können. Erst recht ist er keine Landschaft im Sinn einer geformten, in sich geschlossenen, individualisierten Landschaft. Sicherlich kann auch die vom Menschen unberührte Natur durch die Urelemente eine große Schönheit erreichen, etwa die goldenen Sandhügel der Wüste, ein hohes schneebedecktes Gebirge, das Meer, auf dem kein Schiff zu sehen ist, oder Stürme und Gewitter. Schon bei der Art der Vegetation macht sich die Kooperation des Menschen geltend. Wie viele Baumarten wurden z. B. in der Römerzeit vom Orient nach Italien importiert, die heutzutage eine prominente Rolle in der Landschaft Italiens spielen, etwa die Zypresse.

Ein edles humanes Element tritt ferner durch die Agrikultur hinzu. Sie ist ein bedeutsamer Faktor in der Schönheit der Natur und in der Poesie des Lebens. Natürlich denken wir nicht an eine von Maschinen beherrschte moderne Agrikultur, sondern an jene, die von frühesten Zeiten her bis zum 19. Jahrhundert vorherrschte.

Folgende Faktoren sind hier zu unterscheiden: Erstens bringt die Agrikultur eine gewisse Formung in die Natur durch die Pflanzung von Obstbäumen, die Anlage von Gemüsegärten, Getreidefeldern,

Weinbergen in Ländern, in denen die Trauben ausreifen, und von Wegen, die das Ganze durchziehen. Oft betrachtet man diese Formung als eine Minderung der unberührten freien Natur. Das ist aber ein großer Irrtum.

Zweitens zerstört die kongeniale Bearbeitung der Natur durch die Agrikultur die Schönheit der Natur nicht nur nicht, sie fügt vielmehr eine eigene Schönheit hinzu. Wer könnte die Schönheit eines blühenden Rapsfeldes oder der Getreidefelder leugnen, besonders wenn die Ähren reif sind! Wer könnte den Reiz der Gemüsefelder übersehen, die Formen- und Farbenfülle der Gemüsearten, seien es Bohnen, Tomaten oder verschiedene Kohlarten! Welche Quelle der Schönheit und Poesie sind Obstbäume, vor allem zur Blütezeit! Die systematisch angelegten Pflanzungen von Olivenbäumen haben eine ganz besondere Schönheit. Die Form ihrer Stämme, die silberne Farbe ihrer Blätter sind Träger einer eigenen, vergeistigten Schönheit; sie haben etwas Sanftes, Demütiges. Welche Pracht zeichnet den Feigenbaum aus durch seine Form, die graue Farbe des Stammes, die Größe und Schönheit der Blätter! Ein sehr wichtiger Faktor in der Gestaltung eines Stückes Natur ist die Anpflanzung von Weinstöcken. Ob sie sich an bestimmten Bäumen emporranken, wie vielfach früher in Italien an den sogenannten *chioppi*, oder ob sie durch ein Holzgerüst gestützt werden, immer sind sie Träger von Schönheit. Ganz besonders trifft dies bei den Weinbergen zu, die eine ganz eigene Poesie besitzen und einer Landschaft einen besonderen Charme verleihen, der natürlich einen Höhepunkt erreicht, wenn die Trauben reif sind. Welch bedeutsame Gliederung eines Hügels sind die *balzi* (terrassenförmige Stufen), die meist des Weines wegen angelegt werden. Sogar die durch den Pflug aufgelockerte Erde hat ihre eigene Schönheit.

Ein anderer Faktor zur Bereicherung der Naturschönheit sind die Tiere, die eine Funktion in der Agrikultur haben: Ochsen, Kühe, Pferde. Ihre Schönheit und ihre organische Verbindung mit der Natur trägt zweifellos sehr zur Naturschönheit und Poesie bei.

Damit rühren wir an etwas, was nicht mehr zur Natur als solcher gehört, sondern schon zur Poesie, die das Leben besitzen kann, von der wir im nächsten Kapitel handeln werden. Welche Poesie, welche klassische Schönheit liegt in der Tätigkeit des pflügenden Bauern, im Begießen der Beete, in der Bewässerung der Felder, im Einbringen der Ernte – eine Poesie, die sich mit der der Jahreszeiten verbindet! *Die Jahreszeiten* von Haydn geben diese Poesie in wunderbarer Weise wieder. Leider wird diese Lebenspoesie ganz zerstört durch die Ersetzung der Werkzeuge, z. B. des Pfluges, und der Tiere durch Maschinen.

Zur Lebenspoesie gehörten auch die urnatürlichen Laute, mit denen der Bauer seinen Pferden und Ochsen zusprach, und die Lieder, die bei der Arbeit gesungen wurden. Eine ganze Welt der Poesie bilden Ziegen und Schafe auf der Weide mit ihrem Hirten und dem Schäferhund.

Nicht nur jene Bäume, die wegen ihrer Schönheit gepflanzt werden, tragen zur Schönheit der Natur bei, sondern auch die für das praktische Leben des Menschen wichtigen. Mit dem für das praktische Leben Wichtige meinen wir nicht nur das für das nackte Leben, für die Lebenserhaltung Unerläßliche, sondern alles für eine kultivierte menschliche Existenz Wünschenswerte. Doch damit kommen wir bereits auf den entscheidenden Faktor, der die Schönheit der Natur in bedeutsamster Weise steigert: die Architektur in allen ihren Zweigen bis zu den herrschaftlichen Besitzungen und Parks, von denen wir im zweiten Teil ausführlich sprechen werden.

Die Bedeutung der Wirklichkeit in der Natur
Schein, objektiv gültiger Aspekt,
seinsautonome visuelle Einheit und ihre realen Träger

Von besonderem Interesse ist die Feststellung, daß die Wirklichkeit eines Gegenstandes in der Natur eine bedeutsame Funktion für ihre Schönheit hat; vielleicht sollten wir besser sagen: für die seriöse Existenz der Schönheit und ihre Beglückendheit.

Hat eine Auftürmung von Wolken am Horizont die Form schneebedeckter Berge, von deren Schönheit wir beeindruckt und beglückt sind, erkennen wir aber schließlich, daß es keine Berge, sondern nur wie Berge aussehende Wolken sind, dann werden wir enttäuscht sein oder wenigstens feststellen, daß diese schöne Gebirgslandschaft nur ein Schein war. Einerseits genügt entsprechendes Aussehen, um Schönheit zu fundieren. Die Formen der vermeintlichen Berge, das Licht, die Farben bauen eine visuelle Einheit auf, von der es falsch wäre, zu leugnen, daß dieser Anblick schön ist. Wenn die Landschaft auf einem Bild von großer Schönheit ist, wissen wir von vornherein, daß dies keine wirkliche Landschaft ist. Für die Schönheit des Bildes ist es ganz unwesentlich, ob die auf ihm dargestellte Landschaft existiert oder nicht. Aber in der Natur ist es anders; da genügt die visuelle Einheit nicht. Diese Einheit muß sich aus wirklichen Gegenständen zusammensetzen.

Die visuelle Einheit wird gleichsam erst „gültig", wenn ihre Träger in Wirklichkeit das sind, was sie zu sein vorgeben.

Die Wolken, besonders die Kumuli, sind ein wichtiger Faktor in der Schönheit der Natur. Sie gehören zu den am Anfang dieses Kapitels erwähnten Grundelementen der Schönheit der Natur. Solange Wolken als Wolken auftreten, sind sie voll real. Obwohl sie ständig in Form und Farbe wechseln, ist ihre jeweilige Funktion für die Schönheit der Landschaft eine sehr bedeutende. Die Sonne kann die Wolken vergolden oder, wenn sie hinter ihnen steht, ihren Rand in eine golden leuchtende Kontur verwandeln. Bei untergehender Sonne können die Wolken die herrlichsten Farben annehmen. Sehen sie jedoch wie Berge aus, so ist dies offenbar nur ein schöner Schein. Dann fehlt die erforderliche Realität, die dieser Schönheit eine Gültigkeit eigener Art verleiht, durch die sie uns erst voll beglücken kann.

Ein krasser Fall, in dem der Schein nicht nur der Schönheit ihre beglückende Realität raubt, sondern sogar Träger eines ästhetischen Unwertes ist, sind z. B. künstliche Blumen. Bei ihnen fällt nicht nur der Duft weg, der bei vielen Blumen zu ihrem vollen „Gesicht", zu ihrer Poesie gehört, sondern sie sind eine Attrappe, ihnen haftet eine ästhetisch negativwertige Qualität an. Es zeugt von schlechtem Geschmack, ein Zimmer, einen Festsaal oder gar den Altar mit künstlichen Blumen zu schmücken.

Während der Schein in der Natur schön bleibt und nur die Dimension der Gültigkeit und Beglückendheit wegfällt, hat die Nachahmung der Natur durch künstliche Blumen, die ja keine Darstellung von Blumen sind, sondern wirkliche Blumen vortäuschen sollen, den ästhetischen Unwert der Unechtheit und Geschmacklosigkeit. Dies zeigt sich z. B. sehr deutlich bei der Attrappe eines in einem Kamin brennenden Holzklotzes, der weder ein Holzklotz ist, noch wirklich brennt. Solch ein künstlicher Kamin ist ausgesprochen kitschig.

Für unser Thema ist jene Rolle der Realität in der Natur noch wesentlicher, bei der kein ästhetischer Unwert, sondern nur eine Ungültigkeit vorliegt, die jedoch in besonderer Weise die Beglückendheit der Schönheit beeinträchtigt. Die Unrealität des schönen Anblicks liegt aber nur vor, wenn das, was wir sehen, eine andere Realitätsdimension vortäuscht, als es tatsächlich hat. Ein Licht, das nur für kurze Zeit auf einen Berg fällt, oder das Alpenglühen an gewissen Orten, z. B. in St. Moritz, ist durchaus eine vollgültige Schönheit, eine volle Realität und keinerlei Täuschung. Ein großer Teil der Träger sublimer Schönheit in der Natur sind keine stabilen Elemente wie ein Gebirge, sondern ständig im Wechsel befindliche: das Licht, die Wolken, die

Farben gewisser Dinge infolge ihrer Beleuchtung und vieles andere. Der Wechsel trägt sogar zu der Schönheit in bedeutsamer Weise bei; er ist selbst ein wichtiger Träger der Schönheit.

Daß die Berge in der Ferne blau aussehen und in der Nähe z. B. grün sind, ist keinerlei Beeinträchtigung der Gültigkeit der Schönheit, keine Aushöhlung ihrer vollen Realität. Ihre blaue Farbe ist kein Schein; sie sehen in der Ferne wirklich blau aus und dieses Aussehen ist Träger einer voll gültigen Realität der Schönheit. Es ist ein großes Geschenk, in dem eine bedeutsame Botschaft Gottes enthalten ist. Die fernen Berge sollen so aussehen. Wieviel Schönheit wäre verloren, wenn es nicht so wäre! Goethe bringt diese Schönheit der blauen Berge wunderbar zum Ausdruck: „Und wenn mich am Tag die Ferne blauer Berge sehnlich zieht . . ."[20]

Die Schönheit des Aspektes, selbst wenn er durch räumliche Entfernung bedingt ist oder nur kurze Zeit dauert, ist eine voll gültige, reale Schönheit. Was wir Schein in der Natur nannten, muß scharf von dem Aspekt getrennt werden. Im Schein gibt ein Seiendes vor, etwas anderes zu sein, als es in Wirklichkeit ist. Im Aspekt ist dies nicht der Fall. Beim Schein täuschen wir uns. Sobald wir erkannt haben, daß ein Wolkengebilde kein Gebirge ist, sehen wir in ihm nur eine schöne Wolkenkombination. Die Wolkentürmung ist eben kein Gebirge und kann für die Landschaft nicht dasselbe leisten wie das Gebirge. Darum werden wir sagen: „Wie schade, daß es kein Gebirge ist! Wie herrlich wäre das!" Die Wolken sind eben Wolken und als solche ein bedeutender Faktor in der Schönheit der Natur. Halten wir sie aber für Berge, dann verliert die Schönheit der Landschaft, die sie mit dem vermeintlichen Gebirge hätte, ihre Realität.

Der Unterschied von Aspekt und Schein tritt auch klar hervor, wenn wir bedenken, daß z. B. die einzigartig geschlossene herrliche Kombination von Natur und Architektur der Stadt Florenz mit ihrer Umgebung ganz verschiedene Aspekte darbietet, je nachdem, von welcher Stelle aus wir sie betrachten. Der Blick von Fiesole bietet ein völlig anderes „Bild" als der von Bellosguardo, von San Miniato oder von der Fortezza. Es sind verschiedene Aspekte ein und derselben Sache, und jeder ist eine vollgültige Realität. Keiner ist an sich realer als der andere, wohl aber mag der eine noch schöner sein als der andere. Jeder ist ein vollgültiger Träger der Schönheit, keineswegs ein Schein. Stadt und Umgebung haben ein verschiedenes Aussehen, ob-

20) *Goethe's sämmtliche Werke*, 2. Band, Cotta'scher Verlag, Stuttgart und Tübingen 1840, ‚Vermischte Gedichte', S. 89 (Dornburger Gedichte).

wohl sie objektiv völlig gleich bleiben und sich nicht verändern, wie wenn z. B. wichtige Gebäude zerstört werden. Dieser wechselnde Aspekt der Stadt, dieses verschiedene Aussehen, je nach dem Standort ist eine voll seriöse Realität *sui generis* und keinerlei Schein oder Täuschung.[21]

Spiegeln sich die Landschaft oder Paläste im Wasser, so liegt ebenfalls kein bloßer Schein vor, sondern ein gültiger realer Aspekt. Auch die blaue Farbe des Meeres und der Seen ist eine Widerspiegelung des blauen Himmels. Aber diese raubt der Schönheit der Bläue des Meeres oder der Seen in keiner Weise die vollgültige Realität, die allein uns wirklich beglücken kann. Die Spiegelung der Paläste im Canale Grande in Venedig hat einen besonderen Charme; sie trägt zur Schönheit der Gesamtsituation der Stadt bei. Daß sich im Wasser Bäume spiegeln, wie im Kanal von Brügge nach Sluis, wenn man von der Brücke in Damme auf den Kanal blickt, ist etwas besonders Reizvolles und Schönes. Von dieser Spiegelung zu sagen, sie sei ein bloßer Schein, wäre lächerlich und dumm. Daß das Wasser diese Fähigkeit des Widerspiegelns hat, ist ein großes Geschenk, ein realer Faktor, der zur Schönheit der uns umgebenden Außenwelt bedeutsam beiträgt und sogar eine besondere Poesie besitzt. Zitieren wir wieder Goethe, der ja der Dichter der Naturschönheit *par excellence* ist: „Und im See bespiegelt sich die reifende Frucht."[22]

All diese Aspekte, diese visuellen Eindrücke „sollen" so sein; sie gehören zu der unglaublichen Fülle der „künstlerischen" Komposition der Natur und unterscheiden sich damit klar von dem vermeintlichen Gebirge, über das wir uns täuschen, weil etwas ein falscher Aspekt ist. Nur in diesem Fall des täuschenden Scheines, in dem etwas vorgibt, ein anderes zu sein, wird die Schönheit des Anblicks der beglückenden Realität beraubt.

Darum ist es von größter Bedeutung, die für die Schönheit der Natur erforderliche Realität nicht mit der naturwissenschaftlichen Schicht der Realität zu verwechseln. Das wäre ein grobes und törichtes Mißverständnis. Wir haben bereits in diesem[23] und in dem Buch *Was ist Philosophie?* auf die vollgültige Realität des humanen Aspektes im ganzen hingewiesen und aufgezeigt, daß die Frage, ob dieser Aspekt

21) Es sei denn, man wolle die perspektivischen Verschiebungen als Schein oder Täuschung interpretieren. Dies ist aber offenbar etwas völlig anderes, als wenn wir die Wolken für Berge halten.

22) *Auf dem See.*

23) Vgl. 1. Kapitel, S. 66 ff., und 2. Kapitel, S. 95 f., Anm. 23.

unabhängig vom menschlichen Geist oder irgendeinem personalen Geist besteht, in keiner Weise für die objektive Gültigkeit dieses Aspektes und des in ihm sich konstituierenden Gehaltes und Wertes entscheidend ist. Was für metaphysische Wesenheiten und Daseinsgesetze sowie für die Wirklichkeit anderer Personen unerläßlich ist: das von jeder Person unabhängige Bestehen und Gelten, ist zwar hier nicht gegeben, aber auch nicht erforderlich für die ihnen zukommende Art der Wirklichkeit und Gültigkeit.

Farben und Töne deshalb für weniger real zu halten als Wellen, weil sie von gewissen Personen nicht oder von anderen nicht in derselben Weise erfaßt werden, ja weil sie, um sich zu konstituieren, ein bewußtes personales Wesen voraussetzen, wäre völlig irrig. Wenn wir die Wirklichkeit als Abbildung Gottes auffassen, ist die Frage: „Was ist bedeutsamer, gehaltvoller in seinem qualitativen Gehalt und Sinn, was hat einen höheren Wert?" ein entscheidender Faktor für den Rang eines Seienden in der Wirklichkeit. Der Wert und Gehalt ist völlig objektiv, er steht auf eigenen Füßen und hängt in keiner Weise vom menschlichen Bewußtsein ab. Obgleich die Konstituierung der Realität von Farben und Tönen einen menschlichen Geist voraussetzt, ist die Qualität dessen, was wir durch sie kennenlernen – ihre Schönheit, die Botschaft Gottes, die in ihnen enthalten ist – gänzlich objektiv und unabhängig von unserer Stellung zu ihr. Dies ist der Situation vergleichbar, in der mir eine Wahrheit in einer Sprache, die ich kenne, mitgeteilt wird. Ich muß die Sprache verstehen, um die Wahrheit zu erfahren; die Mitteilung derselben setzt voraus, daß ich die Worte höre, also nicht taub bin, und die Sätze verstehe. All dies macht jedoch die Wahrheit der Sätze, die mir mitgeteilt wird, durchaus nicht relativ auf meinen Geist. Sie besitzt ihre Gültigkeit, unabhängig von mir und von allen Menschen.

In diesem humanen Aspekt gibt es viele Schichten. Ein Hund hört wohl Töne, aber er kann keine Melodie erfassen. Die Melodie ist ein Aspekt, der mehr voraussetzt als Töne. Ebenso ist die visuelle Einheit einer Landschaft ein anderer Aspekt als der, den der Geograph beschreibt, den das Vorhandensein einer bestimmten Anzahl von Bäumen, von Felsen, die Lage von Bächen, Hügeln usw. beschäftigt. Auch die visuelle Einheit der Landschaft erhält ihre objektive Gültigkeit und Realität dadurch, daß ihre Träger eine sinnvolle Einheit, einen Zusammenklang, wie die Melodie, hervorbringen. Dieser innerlich notwendige Zusammenhang – im Gegensatz zu der bloßen Addition, z. B. von Bäumen, Wiesen, Hügeln bzw. einer Tonfolge, die keine Melodie ist – verleiht der visuellen Einheit Objektivität und Seinsautonomie. Sie ist nicht nur das Gegenteil einer bloßen Addition, sondern auch jeder willkürlichen, gehaltlosen Abgrenzung, jeder „künstlichen" Einheit.

Die visuelle Einheit ist jedoch eine andere Schicht im Rahmen des humanen Aspektes als die Farben und Töne, scheinbar noch weniger objektiv. In Wahrheit ist sie mit einer noch höheren gehaltvollen Botschaft von oben erfüllt und darum in keiner Weise weniger objektiv, sondern noch gültiger. Sie setzt aber die Realität der Träger voraus, sie darf keine bloße Fata Morgana, kein Traum, keine Halluzination sein. Die Bäume, der Fluß, die Berge, die Wiese, die Hügel müssen voll real sein und alle Qualitäten besitzen, die zur Schicht ersten Grades des „gesollten" humanen Aspektes, wie wir ihn nennen könnten, gehören. Die analoge visuelle Einheit eines Bildes ist in ihrer Weise voll realisiert in der dem Kunstwerk eigenen, ganz neuen Weise, wenn sie die innere Notwendigkeit und Sinnfülle besitzt. In der Natur hingegen bedarf es zur vollen Realität und der bei ihr zur Beglükkendheit gehörenden Gültigkeit, daß die Träger dieser Einheit reale Bestandteile der Außenwelt sind. Mit Außenwelt meinen wir die reale, von unserem Bewußtsein völlig unabhängige Existenz des Raumes, des Lichtes, des Wassers, der Bäume, der Tiere, der Menschen usw. und nicht nur einen künstlichen Ausschnitt, auf den sich die Physik und Chemie, wie H. Bergson[24] nachwies, aus pragmatischen Gründen beschränkt. Diese Realität ist vorausgesetzt, sie fundiert die Schicht ersten Grades des humanen Aspektes – die Farben und Töne –, Gehalte, die auch für die Naturwissenschaften eine objektive Realität darstellen.

Die neue Schicht innerhalb des humanen Aspektes stellen visuelle Einheiten, wie Landschaften, dar. Auch sie verlangen die volle konkrete und individuelle Realität ihrer Träger. Auch für sie bleibt der Unterschied zwischen einer geträumten oder einer auf bloßer Täuschung aufgebauten und einer wirklichen Landschaft bestehen.

Die Grenzen einer Landschaft sind durch reale Faktoren bedingt. Die Landschaft des Golfes von Neapel ist in ihrer Einheit durch den Umfang des Golfes bestimmt bzw. durch das, was man von einem Punkt aus überblicken kann; ferner durch die objektive Distanz der einzelnen Faktoren voneinander wie auch von dem Punkt aus, von dem sich dieser Anblick, diese Aussicht darbietet. Ob jedoch die Aus-

24) Im ersten Teil von *L'Évolution créatrice*, 1. Auflage Paris 1907; übersetzt von G. Kantorowicz: *Schöpferische Entwicklung*, Eugen Diederichs, Jena 1912, S. 37.

sicht, die sich an diesem Platz dem Auge zeigt, eine wahre visuelle Einheit, eine Landschaft, ist oder nicht, hängt von dem inneren notwendigen Gehalt der visuellen Einheit ab. Zur vollen Beglückendheit gehört außerdem, daß die Träger dieser visuellen Einheit real existieren und nicht eine Fata Morgana oder ein Traum sind.

Obwohl wir, um die Rolle der Realität in der Schönheit der Natur herauszuarbeiten, die visuelle Einheit einer Landschaft herausgegriffen haben, wie sie in der Aussicht gegeben ist, beschränkt sich das Gesagte keineswegs auf diesen besonderen Fall. Das geht schon aus der früher behandelten Schönheitsquelle der Landschaft im allgemeinen hervor.

Die Konstituierung der Atmosphäre einer Landschaft, einer Gegend, eines Landes

Wir möchten nun noch kurz auf ganz andere Dimensionen der Realität hinweisen, die für die Schönheit einer Landschaft von Bedeutung sind.

So paradox es klingen mag: die Natur hinter einem Hügel, der eine Landschaft abschließt, beeinflußt den Charakter der Landschaft, die vor uns liegt.

Zunächst muß noch auf einen bedeutsamen Unterschied hingewiesen werden. Denken wir an die Schönheit der Natur, so stehen zwei Dimensionen von ästhetischen Werten vor uns: erstens die Schönheit, die wir mit unserem physischen und unserem geistigen Auge wahrnehmen; zweitens die Schönheit der Atmosphäre, die Poesie, die „schöne Welt", die uns beglückend umfängt. Beide Dimensionen finden in der schönen Landschaft im engeren Sinn ihre höchste Realisierung. Aber offenbar spielen für die Konstituierung der „schönen Welt" noch andere Träger eine Rolle als für die reine Schönheit der Landschaft.

Weder der Gesang der Vögel noch der Geruch der Blumen, der Felder, der Meeresluft wirkt zur Schönheit der visuellen Einheit mit, wohl aber in hohem Maß zur Konstituierung der „schönen Welt".

Sogar ein bloßes Wissen, also etwas, was nicht durch unsere Sinne wahrgenommen wird, kann für die Konstituierung der „schönen Welt" ein bedeutsamer Faktor sein.

Sehen wir eine herrliche Landschaft, so spielt auch das Wissen, wie es hinter dem Berg oder dem Hügel aussieht, der diese Landschaft abgrenzt, eine Rolle. Nicht das genaue Kennen der dahinterliegenden Landschaft ist gemeint, wohl aber das Wissen darum, ob sich die generelle Atmosphäre der Gegend fortsetzt.

Zwischen der Realität der Landschaft im engeren Sinn und der vorher erwähnten Gegend besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang. Es macht einen großen Unterschied für die Realität der Atmosphäre, der „schönen Welt" dieser Landschaft, ob sie in eine kongeniale Gegend eingebettet ist oder nicht. Besäße diese Gegend eine ganz andere Qualität, eine völlig entgegengesetzte Atmosphäre, so wäre die Atmosphäre der schönen Landschaft im engeren Sinn weniger real. Ihre visuelle Schönheit bliebe davon unberührt, aber die gesamte beglükkende, poetische oder verklärte Atmosphäre, die sie ausstrahlt und mit der sie uns umfängt, wäre nicht so real; sie würde dadurch beeinflußt.

Ja, nicht nur das Wissen um die Gegend, in der die Landschaft liegt, selbst das ganze Land, in dem sie sich befindet, spielt dabei eine bedeutsame Rolle.

Um dies zu verstehen, müssen wir uns wieder vergegenwärtigen, daß es nicht nur einzelne visuelle Einheiten in der Natur gibt. Nicht nur sie können schön sein, nicht nur sie besitzen eine bestimmte Atmosphäre, einen individuellen Stil, vielmehr gibt es auch eine Schönheit ganzer Gegenden und sogar ganzer Länder. Italien hat als Ganzes von Trento bis Sizilien oder Apulien bei aller Fülle von Variationen, trotz der großen Verschiedenheit der einzelnen Teile und Gegenden doch einen einheitlichen Stil, eine durchgängige Qualität, die dieses Land von anderen Ländern wie Spanien, Frankreich, Österreich unterscheidet. Diese Eigenart der Landschaft ganzer Länder ist in sehr verschiedenem Maße verwirklicht. Die Einheitlichkeit der Atmosphäre dieses Typus von Landschaft ist in den verschiedenen Ländern mehr oder weniger ausgeprägt und kann auch ganz fehlen, besonders wenn der Begriff Land an der nationalen oder gar nur politischen Einheit orientiert ist.

Die Architektur ist ein zentraler Faktor in der Konstitution der Gesamtatmosphäre eines Landes. Damit soll weder gesagt sein, daß die Architektur aller Länder durchgängig durch bestimmte Merkmale charakterisiert, noch, daß sie in verschiedenen Ländern immer typisch verschieden sei.

Ein zweiter wichtiger Faktor ist die Art der Vegetation. Welche Baumarten prägen den Charakter eines Landes? In Italien sind es Zypressen, Pinien, Olivenbäume, immergrüne Eichen, Feigenbäume, die sich, gewiß in verschiedener Betonung, mehr oder weniger durch das ganze Land hinziehen. In Deutschland, Österreich und auch in der Schweiz, außer im Tessin, und in allen nordischen Ländern fehlen sie. Das spielt für die Gesamtatmosphäre eines Landes und seiner Land-

schaft im allgemeinen eine große Rolle. In Frankreich gibt es diese Bäume an der Côte d'Azur, in der Provence und spärlich auch im westlichen Südfrankreich, z. B. in der Gegend von Toulouse.

Dazu kommt natürlich als ein weiterer wichtiger Faktor, ob ein Land vorwiegend flach ist oder viele Hügel und sogar Berge hat. Für Ungarn und viele Teile von Rußland oder für die Pampas in Argentinien ist das Fehlen von Gebirge charakteristisch; in Österreich und der Schweiz überwiegen das hohe Gebirge sowie die Hügel. In vielen Ländern gibt es natürlich beides: flache Teile, aber auch viele Hügel und Berge wie in Deutschland. Italien ist im ganzen ein von Gebirge und Hügeln durchzogenes Land, abgesehen von der weiten Poebene.

Endlich sind für die Atmosphäre, das *cachet* eines Landes seine Bewohner entscheidend. Welche Sprache sprechen sie? Welche Sitten herrschen vor? Solche Faktoren reichen von der Literatur und Musik, der bildenden Kunst, der Geschichte eines Landes bis zu der Kleidung, der Küche und selbst bis zu vielen staatlichen Einrichtungen. Eine besondere Rolle spielt das Temperament der Bevölkerung.

Wir sprachen bis jetzt nur von den Faktoren, welche die Gesamtatmosphäre eines Landes bestimmen. Viele von ihnen sind offenbar auf den ersten Blick sehr weit entfernt von der Landschaft als visueller Einheit. Man könnte sagen, sie seien bloße Assoziationen, die man mit der Landschaft verbinde. Dies ist zwar eine weit verbreitete Meinung, die aber ganz unsachlich und falsch ist. Jeder wird natürlich zugeben, daß die Art der Vegetation, das Überwiegen von Flachland, Hügeln oder Gebirge sowie die Architektur für den Charakter eines Landes, auch vom rein visuellen Standpunkt aus, wichtig sind. Doch die nationale Eigenart der Bewohner wird man als nicht zum visuellen, unmittelbar gegebenen Charakter eines Landes gehörig erklären. Man wird finden, diese Eigenart sei für die „schöne Welt" der Landschaft unwesentlich, so wichtig sie durch assoziative Verbindungen für unsere subjektive Freude an dem Land sein möge.

Der Einfluß der Bevölkerung auf die Atmosphäre einer Landschaft

Dennoch gibt es eine objektive Atmosphäre. Sie kann prosaisch, poetisch oder geisterfüllt sein. Eine „schöne" oder „traurige Welt" kann uns umfangen, wie wir bald noch genauer sehen werden. Es gibt eine von allen Assoziationen unabhängige qualitative Kongruenz eines Volkes und der Landschaft, in der es wohnt. Sie muß nicht bestehen,

aber sie liegt oft vor und hat dann eine entscheidende Bedeutung für die Gesamtatmosphäre und auch dafür, daß sich die Schönheit einer Landschaft bzw. eines Landes geistig auswirken kann. Wir brauchen nur an die einzigartige Kongruenz zu denken, die zwischen dem antiken griechischen Volk und der meerumspülten, geistig durchformten Landschaft Griechenlands bestand. Die Zeit der türkischen Okkupation Griechenlands ist ein typisches Beispiel für eine Inkongruenz.

Wenn wir sagen, daß auch eine Kongruenz der Bevölkerung mit der „Welt" und der Atmosphäre eines Landes besteht, weisen wir damit auf einen sehr wichtigen Faktor hin.

Die Art der Bevölkerung manifestiert sich ja in mannigfacher Richtung, zunächst in dem generellen äußeren Typus von Gesicht und Gestalt, obgleich es große Unterschiede sogar innerhalb ein und derselben Bevölkerung gibt. Immerhin sehen Skandinavier anders aus als Italiener oder Spanier, und es hat einen Sinn, wenn wir sagen: Dieser Mensch sieht wie ein Schwede oder wie ein Italiener aus. Die Skandinavier und Engländer sind meistens größer an Gestalt als die Italiener. Wir lassen die viel drastischeren Unterschiede außer acht, die einen Europäer von einem Japaner, Chinesen oder Neger in Hautfarbe und Gesichtsform eindeutig unterscheiden, und beschränken uns auf die weniger auffallenden Verschiedenheiten des Aussehens innerhalb der Europäer und der Bewohner Nord- und Südamerikas, wobei wir von den Negern und Indianern in Amerika absehen.

Die Eigenart der Bevölkerung manifestiert sich aber nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern ebenso im Temperament, in der Art der Bewegungen und Gesten. Bestimmte Gesten beim Sprechen sind für gewisse Völker sehr charakteristisch. Die Italiener gestikulieren beim Sprechen viel mehr als die Deutschen und erst recht als die Engländer.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist die Sprache, z. B. die Musikalität des Italienischen, die Eleganz des Französischen, das oft Gemütsvolle des Deutschen. Nicht nur die Vokale sind in einer Sprache charakteristisch oder wie im Englischen die Diphthonge oder in vielen slawischen Sprachen die Konsonanten, sondern auch die weitgehend unterschiedliche Ausdrucksweise. Ein und derselbe Inhalt wird in den einzelnen Sprachen verschieden formuliert. Wieviel poetischer kann eine Sprache sein als eine andere! Man vergleiche nur ein populäres mexikanisches Liebeslied mit einem nordamerikanischen! Gewisse Völker sind sehr zurückhaltend. Sie scheuen sich, ihre Gefühle zu zeigen; andere hingegen sind ausgesprochen expansiv. Man vergleiche die Liebeserklärung eines Engländers mit der eines Franzosen oder Italieners!

Die Eigenart der Bevölkerung kann auch je nach der Gegend eines Landes einen anderen Charakter annehmen. Dies prägt sich sehr drastisch im Dialekt aus. Wie anders ist das Lebensgefühl und die normale Haltung, die sich im Berliner Dialekt ausprägt, gegenüber der so anziehenden, gemütvoll graziösen im Wiener Dialekt. Sogar der Tonfall, die Akzentuierung drückt den Geist und Lebensrhythmus einer Bevölkerung aus.

Die Verschiedenheit der Bevölkerung prägt natürlich auch die Sitten, die Begrüßung, die gesellschaftlichen Formen, die Feier von Festen u. a. mehr. Diese Hinweise mögen genügen, um zu zeigen, welchen Einfluß die Art der Bevölkerung auf die Atmosphäre eines Landes und einer Gegend besitzt und wie wichtig die sich meist von selbst ergebende Kongruenz der Bevölkerung mit der Natur und Architektur in einem Lande ist. Rom wäre nicht mehr Rom, wenn es von Deutschen oder Franzosen bewohnt wäre. Die Atmosphäre der herrlichen Landschaft, die es umgibt, und der einzigartigen Architektur des antiken, mittelalterlichen und barocken Rom wäre nicht mehr dieselbe. Paris wäre nicht mehr Paris, wenn die Bewohner Engländer wären; London nicht mehr London, wenn die Bewohner Spanier, und Wien nicht mehr Wien, wenn die Bewohner Sachsen wären. Das gilt nicht nur für Städte, sondern ebenso für Gegenden, ja für die Gesamtatmosphäre eines Landes.

Wie wir sahen, spielt die Eigenart der Bevölkerung, soweit sie sich auf die äußere Erscheinung und die Gesten bezieht, sogar in die sichtbare Schönheit eines Landes herein. Vor allem ist sie entscheidend für die Atmosphäre und „Welt" einer Stadt, einer Gegend, eines ganzen Landes.

Dabei muß noch zweierlei unterschieden werden: einmal die Kongenialität, das Zusammenpassen der besonderen Qualität einer Bevölkerung mit der landschaftlichen und architektonischen Atmosphäre eines Landes; zum andern die Tatsache, daß es eine vielfältige Abstufung in der Schönheit, der Poesie, dem Charme, dem Adel der verschiedenen Bevölkerungen gibt; manchmal sogar eine peinliche Atmosphäre, die sich im Dialekt ausprägt, besonders hinsichtlich der Bevölkerung gewisser Gegenden. Das Nichtzusammenpassen der Atmosphäre der Bevölkerung mit der eines Landes ist ein großer Ausfall für die „schöne Welt" einer Gegend. Diese Diskrepanz ist fast immer eine Folge des Fehlens jeder großen Tradition, wie in Nordamerika, wo z. B. zwischen der Landschaft von Arizona, die zu den schönsten der Welt gehört, und der Atmosphäre der Bevölkerung ein Abgrund klafft. Überall, wo eine echte, in die noch nicht industrialisierte Welt zurückreichende Tradition vorliegt, ergibt sich von selbst eine Kongenialität der Atmosphäre der Bevölkerung und der Natur.

Die Verschiedenartigkeit der Atmosphäre der Bevölkerung, auch bei Kongenialität, trägt zur Schönheit der „Welt", der Atmosphäre eines Landes bei. Diese enthält zum Teil Elemente, die nicht zur Welt des Sichtbaren gehören, aber gleichfalls bedeutsame Schönheitsträger der „Gesamtwelt" eines Landes und der beglückenden Wirklichkeit seiner Schönheit sind.

Touristen beeinträchtigen die „schöne Welt" oft sehr erheblich: erstens, weil die Atmosphäre, die der Eigenart ihres eigenen Volkes entstammt, mit der des Landes, in dem sie als Touristen weilen, nicht kongruent ist; zweitens weil ihre Anwesenheit eine dem Panorama entsprechende Zuschauerhaltung verbreitet.

Das Eingebettetsein einer Landschaft in die Atmosphäre einer Gegend, eines Landes

Doch unser momentanes Thema ist die Realitätsdimension, die das Gesamtland für die Schönheit der einzelnen Landschaft darstellt, jene Dimension der Wirklichkeit, die aus der Atmosphäre einer besonderen Landschaft im Sinn einer geschlossenen Einheit erwächst und sich in der Umgebung fortsetzt. Dies ist ein wichtiger Faktor für die Realität der Atmosphäre.

Es ist ein großer Unterschied, ob wir von einer Landschaft in Deutschland sagen, sie sehe aus, als läge sie in Italien, oder ob diese Landschaft wirklich in Italien liegt. Sagt jemand von der Felsenlandschaft an der Westküste Irlands, die sehr schön ist: „Sie sieht fast wie eine griechische Landschaft aus", so hat diese einzelne Landschaft doch rein durch die Tatsache, daß sie nicht in Griechenland liegt, einen anderen Charakter. Welches Element erhält eine Landschaft dadurch, daß sie in eine ihr kongeniale Gesamtumgebung eingebaut ist? Warum ist eine Landschaft viel gültiger, beglückender, wenn sie nicht nur so aussieht, als wäre sie in Italien oder Griechenland, sondern tatsächlich dort ist? Selbst wenn sie, was sehr selten zutrifft, als rein visuelle Schönheit ganz einer in Griechenland oder Italien gliche, hätte sie doch einen anderen Charakter als eine, die sich wirklich dort befindet. Dies ist eine besonders interessante Realitätsdimension ganz anderer Art als die oben erwähnte, die aber unzweifelhaft in objektiver und legitimer Weise eine Rolle für die Gültigkeit und Realität der Atmosphäre dieser Landschaft spielt.

Dieser Faktor bezieht sich auf die beglückende Realität einer ganz bestimmten „schönen Welt", sei es die sublime Süßigkeit und der unerhörte Adel der „Welt" von Florenz und seiner Umgebung, sei es die einzigartige Größe und Erhabenheit der „Welt" der Campagna um Rom, sei es die „mystische Welt" von Siena und seiner Umgebung. Die „Welt", die eine Landschaft ausströmt, verlangt zu ihrer vollen beglückenden Realisierung, daß sie in eine ganze Gegend eingebettet ist, die diese „Welt" in ihren Grundzügen und in ihrer Höhe fortsetzt, wenn auch in großer qualitativer Modifikation. Je größer diese Gegend ist, je mehr sie bis zur Einheit eines ganzen Landes reicht, das bei aller Variation einheitlich von dieser „schönen Welt" erfüllt ist, desto reicher ist die „Welt" der auf eine visuelle Einheit beschränkten Landschaft.

Die Bedeutung der Geschichte für die Atmosphäre einer Landschaft

Zu den Faktoren, die auf die Atmosphäre einer Landschaft, einer Gegend oder eines ganzen Landes Einfluß haben können, gehört auch die Geschichte. Ihr Einfluß ist sehr bedeutend. Gewiß wirkt sie vor allem auf die Architektur ein, die ja von geschichtlichen Zeitepochen spricht. Aber sie trägt auch zur Schönheit der Atmosphäre, zur „Welt", die besondere Landschaften verkörpern, in wichtiger Weise bei.

Dies ist insofern überraschend, als die Geschichte etwas rein Gewußtes ist. Wir müssen die Geschichte aus Büchern kennen, sie gelernt haben, wir können sie nicht wahrnehmen. Damit berühren wir ein allgemeines, sehr interessantes Problem: die legitime Funktion des bloß Gewußten in der Konstituierung der Atmosphäre, der „schönen Welt" in Natur und Kunst. Auf diese Frage werden wir hinsichtlich der Kunst im zweiten Teil ausführlich eingehen.

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß es eine illegitime Rolle des Wissens gibt, z. B. bei den Menschen, für die der Titel eines Bildes die Hauptquelle ihres Interesses an dem Bild ist. Oft suchen jene, die keinen wirklichen Sensus für Kunst haben, diesen Mangel durch ein Wissen über die Geschichte des Kunstwerks zu ersetzen, sei es über die Biographie des Künstlers, sei es über andere historische Fakten, die mit dem Kunstwerk zusammenhängen.

Daneben gibt es eine legitime und äußerst bedeutsame Funktion des Wissens für das Verständnis und Erleben des unmittelbar gegebenen künstlerischen Gehaltes, besonders in Architektur und Literatur.

Uns interessiert die legitime Rolle des Wissens um die Geschichte für das Verständnis und Erfassen der Atmosphäre, der Poesie, der „schönen Welt" von Landschaften im engeren und weiteren Sinn.

Zunächst ist festzustellen, daß ein Stück Natur eine echte „künstlerische" Einheit, eine Landschaft im engeren Sinn, sein muß, damit seine Geschichte eine organische Einheit mit ihm bilden kann. Das bloße Faktum, daß an einer Stelle in der Natur ein wichtiges historisches Ereignis stattfand, genügt nicht, um zur Konstituierung der Atmosphäre beizutragen, außer es handelt sich um Orte, die durch die heilige Geschichte geprägt sind, oder um Wallfahrtsorte. Die Katalaunischen Felder[25], der Rubikon[26] oder Xeres de la Frontera[27] sind trotz des Faktums, daß sie Schauplatz eines großen historischen Ereignisses waren, keine landschaftliche Einheit. Waterloo[28] ist wohl durch ein Denkmal charakterisiert, aber die Gegend rund herum ist eher anonym und wahrhaft keine Landschaft im engeren Sinn, keine in sich geschlossene „künstlerische" Einheit wie der Golf von Spezia. Die Individualisierung eines Ortes durch die Geschichte hat einen ganz anderen Charakter als jene, die durch die ästhetische „künstlerische" Einheit erfolgt. Doch kann sie, wenn sie zu der „künstlerischen" Einheit hinzutritt, den Charakter des Individualisierten noch steigern und ihm eine neue Note der Bedeutung geben.

Bereist jemand Griechenland ohne das einschlägige Wissen von der antiken griechischen Geschichte, so ist er wohl zwar imstande, die unerhörte Schönheit der griechischen Landschaften zu erfassen, z. B. den Blick vom Parthenon, die Landschaft und den Blick von Delphi, die Landschaft von Nauplia oder von Corfu. Aber die besondere Gesamtatmosphäre, ihr einzigartiger Charakter, ihre spezifische Poesie wird ihm entgehen. Das Wissen um die glorreiche Geschichte Griechenlands, um die Geburtsstätte aller Zweige der Kultur, um die Stätte, in der ein einzigartiges Erwachen des Menschen stattfand, um die Urzelle der Geistigkeit – dieses Wissen, das mit der Eigenart der sichtbaren Natur einzigartig zusammenklingt – ist unerläßlich, um die „Welt", die Atmosphäre dieser Landschaft zu verstehen.

Oder denken wir an Rom und die Landschaft um Rom. Die reine Schönheit können wir zwar ohne geschichtliches Wissen wahrnehmen. Aber die einzigartige Atmosphäre des Mittelpunktes der Welt, der

25) Bei Châlons sur Marne in der Champagne.
26) Westlich von Rimini.
27) An der äußersten Südspitze von Spanien.
28) Südlich von Brüssel.

historischen Größe und Majestät, die sich vor allem in der Architektur ausprägt, aber auch in der Natur der Campagna, der Albaner- und Sabinerberge, *können wir nicht* erfassen ohne ein Wissen um die Geschichte Roms. Diese Funktion des Wissens für eine bloße Assoziation zu halten ist ein primitives Mißverständnis.

Abgesehen von dieser hochbedeutsamen Rolle der Geschichte für die Atmosphäre einer Landschaft im engeren Sinn und einer Gegend, kann ein Ereignis auch einem bestimmten Ort in der Natur eine besondere Atmosphäre, ja eine Weihe verleihen, die Träger einer eminent religiösen Atmosphäre ist. In Palästina fällt die im vollen Sinn des Wortes einzigartige, einmalige Bedeutung der Geschichte des Heiles mit einer wunderbaren Landschaft zusammen. Die Geburt Christi, das Verweilen und Leben Jesu an diesen Orten – alle einmaligen, mit jedem anderen historischen Geschehen unvergleichbaren Wunder Jesu und die Verkündung der göttlichen Offenbarung, vor allem das Ereignis aller Ereignisse: der Kreuzestod Christi, seine Auferstehung und Himmelfahrt – verleihen diesen Stätten objektiv eine Bedeutung, eine heilige Weihe, bei der der Ausdruck Atmosphäre überholt ist. Daß sich hier die letzte, höchste Weihe mit einer wunderbaren verklärten Naturschönheit verbindet, ist ein besonderes Geschenk.

Auch Wallfahrtsorte erhalten durch dort geschehene Wunder eine allerdings unvergleichlich geringere Weihe. Sie schaffen ebenfalls eine Atmosphäre, eine „schöne Welt". Lourdes besitzt eine einzigartige religiöse Atmosphäre; man wird von ihr gepackt – trotz der unschönen Architektur. Aber diese sakrale Atmosphäre, die das Wunder der Erscheinung der Muttergottes sowie die unzähligen wunderbaren Heilungen, die Wallfahrten und Prozessionen der Gläubigen dem Ort verliehen haben, verbindet sich mit einer besonders frischen, reinen Landschaft.

Diese Beiträge der „Geschichte", die eben mehr als Geschichte ist, sind natürlich etwas ganz Neues gegenüber der allgemeinen Rolle, die die Geschichte für eine Landschaft spielen kann. Die Geschichte ist ein eminenter Träger von Atmosphäre. Ihre Verbindung mit dem Ort in der Natur, an dem ein Ereignis stattfand, ist etwas Objektives, von unserer Imagination völlig Unabhängiges. Damit ein Ereignis einer Landschaft seine Atmosphäre aufzuprägen vermag, muß erstens eine gewisse Qualität der Landschaft als solcher vorhanden sein und zweitens eine bestimmte, wenn auch nur geringe Kongruenz der Atmosphäre der Landschaft mit der des Ereignisses, das dort geschah. Vor allem aber müssen wir von dem Ereignis wissen. Der Anblick der Landschaft als solcher kann uns über das Ereignis nicht orientieren.

Die Atmosphäre des Ereignisses, die wir auf Grund unseres Wissens erfassen, verbindet sich dann organisch mit jener der Landschaft und steigert die Schönheit ihrer Atmosphäre. Ja, durch sie verstehen wir die Landschaft oft besser und erfassen sie tiefer.

Die Schönheit der Natur – eine natürliche Offenbarung Gottes

Abschließend müssen wir noch hervorheben, daß bei der Rolle der gesamten Realitätsdimension für die Schönheit der Natur auch die Tatsache eine entscheidende Bedeutung hat, daß die Natur zwei Grundthemen besitzt, auf die wir eingangs hinwiesen. Diese sind an sich eindeutig verschieden. Die unbelebte und die lebendige Natur – noch abgesehen vom Menschen, der ein ganz neues Thema darstellt – bildet in ihrer realen Existenz mit der unerschöpflichen Fülle ihrer ontologischen Typen und Werte und der qualitativen Eigenart ihrer Gebilde das erste Thema. Ihre Schönheit ist das zweite Thema, das für seine Realität das erste voraussetzt, aber nicht in dem Sinn, als wäre es die metaphysische Schönheit desselben.

Wenn wir beglückt bedenken, daß die Welt die Schöpfung Gottes ist, in ihrer Kontingenz die Existenz Gottes voraussetzt und den Stempel des Geschaffenen und nicht der Emanation aus Gott trägt, dann erblicken wir in der Schönheit der Natur nicht nur etwas, was ein eigenes Thema, seine *raison d'être* in sich birgt, sondern auch eine tiefe, bedeutsame Botschaft Gottes. Die Schönheit der Natur enthält eine natürliche Offenbarung Gottes; sie ist ein an den Menschen gerichtetes Wort und zugleich ein Lobpreis Gottes.

15. Kapitel

Schönheit im menschlichen Leben

Wir sahen, wie tief die Schönheit in der Natur beheimatet ist, die Sinnenschönheit und vor allem die Schönheit zweiter Potenz. Wir fragten nach allen Trägern der Schönheit in der Natur. Wenn wir uns jetzt der Schönheit im menschlichen Leben zuwenden, schließen wir die Schönheit der Natur in unserem Leben nicht aus, sowenig wie die der Kunst, auf die wir im zweiten Teil ausführlich eingehen werden.

Das „gelebte Leben" als eigener Schönheitsträger

Trotzdem ist das „gelebte Leben" ein eigener Träger von Schönheit. Der Unterschied liegt im Thema: Einmal ist die Schönheit von Natur und Kunst als solche das Thema, ein andermal unser gelebtes Leben, in das die Schönheit von Natur und Kunst hineinragt. Deshalb geht es nun um die Schönheit oder den ästhetisch positiven Charakter von Dingen, die zum Leben gehören und deren Thema nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie Schönheit ist. Im Gegenteil, die Schönheit oder Poesie ist ein superabundantes Geschenk. Dreierlei müssen wir hierbei unterscheiden:

Erstens stellen viele Situationen und Ereignisse in unserem Leben einen neuen Träger von Schönheit neben Natur und Kunst dar. Dazu gehören insbesondere die großen tiefen Erlebnisse, allen voran die Liebe, aber auch jede *joie de vivre*, alle reizvollen Atmosphären.

Zweitens spielt die Schönheit der Natur und der Architektur in unserem täglichen Leben eine große Rolle. Dazu gehört die Schönheit der Stadt, in der wir wohnen: sowohl ihre Lage, die sie umgebende Natur, die Architektur wie vor allem ihre ganze Atmosphäre. Gewisse Städte besitzen eine unerhört anziehende, bezaubernde Atmosphäre, z. B. Salzburg, Wien oder Paris.

Leben wir in einer solchen Stadt, so ist unser ganzes tägliches Leben von dieser Schönheit und dem Charme ihrer Atmosphäre erfüllt. Reist jemand in eine Stadt, um sie anzusehen und sich in ihre Schönheit zu vertiefen, dann wird ihre Lage, die Schönheit von Natur und Architektur Thema sein. Aber in der Stadt, in der wir wohnen, hat diese Schönheit noch eine andere Rolle: die des Rahmens, in dem sich unser tägliches Leben abspielt. Sicher können wir uns, wenn wir dort leben, dieser Schönheit thematisch zuwenden. Aber in diesem Kapitel über die Schönheit in unserem gelebten Leben denken wir nur an die Schönheit der Stadt als Rahmen für unser tägliches Leben.

Ähnliches gilt für unser Haus oder unsere Wohnung. Wie formt ein schönes, selbst ein ganz einfaches Haus unser tägliches Leben! Es ist auch der Rahmen für wichtige Begegnungen mit Menschen, für die Entfaltung des Lebens mit dem geliebten Menschen, mit dem wir verheiratet sind, für das Zusammensein mit unsern Kindern.

Sehen wir irgendein schönes Haus oder eine schöne Wohnung mit edlen Möbeln und Stoffen an und freuen wir uns daran, so ist die Schönheit der Architektur, der Innenarchitektur, der umgebenden Natur das Thema. Jetzt denken wir hingegen an das Haus, in dem wir wohnen, an die Schönheit und die Atmosphäre, die es erfüllt, als Rahmen für unser tägliches Leben und für all die großen, bedeutenden wie für die kleinen alltäglichen Dinge, die sich hier abspielen. Die Schönheit der Innenarchitektur, Möbel, Vorhänge und eventuell der Aussicht, besonders aber der Atmosphäre, gehören zu der Schönheit des gelebten Lebens. All die Dinge im Leben, die Träger der Schönheit sind, wie das Aufblühen der Liebe zu einem Menschen, alle schönen Gespräche, für viele ihre geistige Arbeit, sind in besonderer Weise in die Atmosphäre des Hauses oder der Wohnung investiert.

Drittens denken wir an die Funktion der Kunst, unsere Augen für die Schönheit der Poesie unseres gelebten Lebens zu öffnen, uns die Schönheit der Liebe in allen Kategorien, die Schönheit der Natur – besonders auch als Rahmen unseres täglichen Lebens –, die Schönheit jeder Festlichkeit, aller poetischen Lebenssituationen tiefer zu erschließen. Die Kunst hat, abgesehen von ihrem Eigenwert als Schönheitsträger, diese unseren Geist erweckende Funktion, auf die vor allem Konrad Fiedler[1] hingewiesen hat. Auf diesen dritten Punkt werden wir in diesem Kapitel zwar kurz zurückkommen, aber erst im zweiten Teil, in dem die Schönheit der Künste unser Thema ist, ausführlich eingehen. Jetzt wollen wir vor allem die beiden ersten Punkte weiter ausführen.

1) Vgl. *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*, hrsg. von Konnerth, Piper, München 1913 f., S. 98.

Die Schönheit des Lebens, auf die wir an erster Stelle hinwiesen, ist die Schönheit vieler Lebenssituationen, die metaphysische Schönheit der Menschen, mit denen uns eine tiefere Gemeinschaft verbindet, und die Schönheit des Glückes, dessen wir gewürdigt werden. Im gelebten Leben gibt es viele Quellen echter Schönheit und nicht bloß Qualitäten, die in nur analoger Weise als schön bezeichnet werden können. Sagen wir zu einem Freund: „Wie schön, daß du gekommen bist!", so wird dieser Terminus offenbar nicht mehr für einen ästhetischen Wert gebraucht, sondern in einem viel allgemeineren, analogen Sinn.

Nun wollen wir aber auf jene Schönheit im gelebten Leben hinweisen, die ein echter ästhetischer Wert ist und an vielen Situationen, an Gebilden verschiedenster Art haftet, sei es eine festliche Veranstaltung, der Verlauf des öffentlichen Lebens oder Gespräche mit anderen.

Die metaphysische Schönheit spielt in dieser Schönheit des Lebens eine bedeutsame Rolle, aber nicht sie allein, sondern auch die Sinnenschönheit. Uns interessiert, welche Schönheitsträger wir im gelebten Leben finden, abgesehen von Natur und Kunst. Welche Gebilde in unserem Leben sind Träger von Schönheit?

Es gibt noch immer – und gab früher viel mehr – poetische Situationen, wie das Leben und Treiben auf einem Markt, sei es auf der Piazza d'Erbe in Verona oder vor dem Dom von Freiburg i. Br., in der Frische des Morgens, mit den leuchtenden Farben der Früchte, Gemüse, Blumen, mit dem lebhaften Treiben der Käufer und Verkäufer. Besonders poetisch ist ein orientalischer Basar wie der Souk in Tunis – natürlich am besten ohne Touristen, die meist eine bedrükkende Prosa mit sich bringen.

Welche Poesie hatten Situationen wie das Tränken der Tiere oder das Schöpfen des Wassers und das Heimtragen der gefüllten Krüge. Man kann es noch heute in Griechenland beobachten. Solche ganz zum täglichen Leben gehörende Situationen, die keineswegs festlich sind, können eine große Poesie besitzen. Man sieht zu einer bestimmten Zeit die Frauen von allen Seiten kommen, sie schöpfen das Wasser und tragen die vollen Krüge auf ihrem Kopf nach Hause. Die ganze Situation, das Schöpfen des Wassers, der Gang der Frauen in sicherem, abwägendem Schritt mit den Krügen auf dem Haupt hat eine ausgesprochene Poesie, zu der natürlich die Art des Brunnens und die ihn umgebende Landschaft beiträgt.

Auch wenn die Frauen z. B. in dem schönen Bassin in San Gimignano mit der herrlichen Aussicht waschen, hat dies eine große Poesie.

Natürlich spielt die Schönheit der Natur und der Architektur des Bassins eine entscheidende Rolle. Doch ist die so urmenschliche Situation des gemeinsamen Waschens mit der Gelegenheit, über vieles zu sprechen und zu schwätzen, von einer spezifischen Lebenspoesie erfüllt.

Ebenso war der Postillion auf dem Lande mit seinem Wagen und seinem Horn eine Quelle ausgesprochener Poesie. Ich erinnere mich noch an sein weiß-blaues Kostüm mit der roten Weste und an die gelben Postwagen. Sie waren schön und das Kostüm des Postillions war reizend; zudem blies er stimmungsvolle Weisen, wenn er durch die Landschaft fuhr, um den Leuten die Briefe zu bringen mit heiß erwarteten oder gefürchteten, freudigen oder traurigen Nachrichten. Diese so menschliche, in das Leben klassisch eingeflochtene Tätigkeit war als solche etwas Reizvolles, Poetisches. Die Tatsache, daß die Schönheit sichtbarer und hörbarer Elemente eine bedeutsame Rolle dabei spielt, ändert nichts daran, daß der Träger ästhetischer Qualitäten – einer Poesie und manchmal ausgesprochener Schönheit – eine mit einer klassischen menschlichen Tätigkeit verbundene Lebenssituation ist.

Oder denken wir an einen Ball, der glänzend organisiert ist: ein festlicher, schöner Raum, elegante Toiletten, schöne Tänze, gute Tänzer und vor allem die festliche Stimmung. Nicht jeder Ball ist Träger von Schönheit; heute ist es schwerer als früher, diese ästhetischen Qualitäten noch auf einem Ball zu finden wegen der weitgehenden Degeneration der Tänze und der allgemeinen Entpoetisierung und Nüchternheit des Lebens. Aber in früheren Zeiten, in denen die Kleider der Menschen ausgesprochen schön und nicht nur elegant waren, trat bei Kostümfesten, die noch vor dem ersten Weltkrieg in vielen Städten öffentlich oder privat stattfanden, die besondere, ästhetisch positive Qualität der festlichen Veranstaltung, des der Freude hingegebenen Treibens klar hervor.

Wir interessieren uns hier für diese Art von Trägern ästhetischer Qualitäten, die, wie alle möglichen Träger ästhetischer Werte, auch Träger von Unwerten sein können. Wie die sittlichen Unwerte, die flachen und mediokren Gedanken der Menschen Träger einer spezifischen Häßlichkeit sind, so können diese menschlichen Situationen, Veranstaltungen und das Treiben bei verschiedenen Gelegenheiten Träger von Unwerten sein. Es gibt Feste und Bälle, die eine Orgie des Sich-Gehenlassens darstellen und deren ästhetischer Charakter negativ ist, die gemein, abstoßend, bedrückend sind. Daneben gibt es langweilige, mißlungene, glanzlose Veranstaltungen. Aber sie können auch einen großen Charme besitzen, glanzvoll, wahrhaft festlich sein und den Zauber des Außerordentlichen, aus der Prosa des Alltags Heraus-

gehobenen, haben. Daß sie darum beglückend, anziehend sein können, ist selbstverständlich. Doch wollen wir jetzt auf den ästhetischen Wert hinweisen, den sie besitzen können, zu dem viele sichtbare Faktoren beitragen: die Schönheit des Festsaales, die Schönheit oder wenigstens Eleganz der Kleider, das geformte gute Benehmen, die Grazie der Tänzer und nicht zuletzt die Angeregtheit der Menschen sowie die schwer zu beschreibende Intensität der Festatmosphäre.

Zu dem Erlebnis und Genießen des Ganzen gehören auch ästhetische Werte. Dies tritt ganz deutlich hervor, wenn jemand als Zuschauer dabei ist und ihn nur die ästhetische Qualität des Festes beglückt. Aber selbst bei einem ganz in die Festlichkeit Einbezogenen, der mit jemandem tanzt, in den er verliebt ist, spielt der ästhetische Charme des ganzen Festes eine Rolle. Gewiß, die Gegenwart eines Menschen, in den er verliebt ist, und das Tanzen mit ihm steht so im Vordergrund, daß sogar ein als Ganzes mißglücktes und langweiliges Fest für ihn noch sehr beglückend bleibt. Andrerseits ist er durch seine Liebe auch fähiger, den ästhetischen Wert der ganzen Veranstaltung zu fühlen, wenn sie voll gelungen und wahrhaft festlich ist.

Dies sind nur einige Beispiele für die verschiedensten Arten von Lebenssituationen, die Träger ästhetischer Werte und vor allem einer ausgesprochenen Poesie sein können. Bei einem Fest ist es weniger das Poetische als die Schönheit des Festlichen, der Glanz der ganzen Stimmung. Das Treiben auf einem Markt oder die Tätigkeit des Postillions sind eher Träger einer gewissen Poesie. Noch viel ausgeprägter war das poetische Element, wenn z. B. früher zu einer bestimmten Tageszeit die ganze vornehme Welt in schönen Wagen, mit edlen Pferden bespannt, den Corso in Rom entlangfuhr. Sicherlich stand die Schönheit der Gebäude, des Lichtes, der Wagen und Pferde im Vordergrund, aber auch die Situation war Träger eines Wertes: des Lebens, das sich hier abspielte.

Die Turniere waren gleichfalls Träger einer spezifischen Schönheit. Natürlich spielte die Schönheit der Rüstungen und der Pferde eine große Rolle, aber auch die Entfaltung des Mutes, die Spannung des Kampfes hatte eine ausgesprochen ästhetische Qualität positiver Art. Ein Turnier war etwas ganz anderes als das Betrachten schöner Rüstungen in einem Museum oder schöner Pferde in der Manege. Es war ein in das Leben eingefügtes Ereignis, und zwar nicht nur eine Darstellung desselben, sondern ein wirkliches Ereignis. An diesem haftete eine festliche, glanzvolle Atmosphäre, kurz es war Träger eines ausgesprochen ästhetischen Wertes, obgleich es kaum sittlich erlaubt sein dürfte, Menschen in solche Gefahr zu bringen.

Ebenso haben die Stierkämpfe eine ausgesprochen ästhetische Qualität positiver Art. Trotz aller Grausamkeit und der Gefährdung der Toreros hat die ganze Veranstaltung in ihrem Stil, in der Schönheit der Gewänder, der Pferde, des Stieres, der Grazie des Torero und seines Mutes ihre eigene Schönheit und Poesie.

Es ist interessant, diese Veranstaltungen mit anderen wie Baseball- oder Fußballspielen und gar Boxkämpfen zu vergleichen, die für viele anziehend sind wegen der Spannung, wer siegen wird, und des Wettens, die aber trotzdem keinerlei Poesie und keinen ästhetischen Wert besitzen. Nicht nur fehlt der erwähnte Beitrag schöner Gewänder und Tiere, sondern auch die Stileinheit, die Geformtheit und die echte Festlichkeit. Sie sind zwar spannend, aber in keiner Weise festlich. Boxkämpfe haben sogar etwas ausgesprochen Häßliches, Brutales; sie sind das Gegenteil des Glanzvollen.

Analog hatte früher die Jagd eine ausgesprochene Poesie. Sowohl die Schönheit der Pferde, der Hunde, das Blasen der Jagdhörner, die Schönheit der umgebenden Natur und des Opfers, z. B. eines Hirsches, trugen dazu bei wie auch die poetische Atmosphäre des Ereignisses, der ganzen Veranstaltung, der lebhaften Tätigkeit.

Noch spezifischer tritt das poetische Element hervor, wenn wir an einer Meeresküste das Treiben der Fischer beobachten, wie sie aus ihren Booten die Netze auswerfen, die Fische fangen und an die Küste bringen.

Desgleichen ist die Tätigkeit des pflügenden Bauern, wie er neben dem von einem Ochsen oder Pferd gezogenen Pflug schreitet und von Zeit zu Zeit das Tier ermuntert, Träger eines ausgesprochenen ästhetischen Wertes, einer ganz bestimmten Poesie.

Man unterschätzt im allgemeinen die große Bedeutung der ästhetischen Werte und insbesondere der Schönheit für das wahre Glück der Menschen. Man verkennt das Himmelsgeschenk dieser Beflügelung der Seele durch die Schönheit und Poesie der uns umgebenden Situationen. Die Menschen brauchen sich dieser Funktion der Schönheit nicht bewußt zu sein und nicht zu wissen, welche Wohltat für ihre Seele, für ihre seelische Gesundheit die Schönheit ist – objektiv ist dennoch diese Wirkung da. Sie kommen natürlich auch bewußt mit dieser Schönheit in Berührung, aber sie atmen sie vor allem selbstverständlich ein, während andere Themen im Mittelpunkt ihres Erlebens stehen.

Die metaphysische Schönheit der Persönlichkeitswerte im „gelebten Leben"

Wir sagen des öfteren: „Wie schön war diesmal das Zusammensein mit jenem Menschen." Gewiß, wir gebrauchen das Wort „schön" dann meist nicht in seinem eigentlichen Sinn. Wir meinen, das Zusammensein war harmonisch, beglückend, ohne Reibung, mehr in der Tiefe, gehaltvoll. Aber all diese Qualitäten sind auch Träger einer gewissen Schönheit, und gerade, wenn die Tiefe und das Gehaltvolle des Zusammenseins betont wird, war dieses auch schön im eigentlichen Sinn. Es war lichtvoll, es erhob uns in eine Welt, die mit der Schönheit geheimnisvoll zusammenhängt.

Das Mysterium des Sinnlichen ist ebenfalls Träger einer Poesie und Schönheit.[2] Selbstverständlich meinen wir nur den mit der bräutlichen Liebe, dem Verliebtsein, Hand in Hand gehenden Zauber des Weiblichen für den Mann und des Männlichen für die Frau und nicht eine isolierte Sinnlichkeit, die wohl verführerisch anziehen kann, aber in keiner Weise Träger einer Schönheit ist, vielmehr die Häßlichkeit der Entweihung eines hohen Gutes und einer großen Sünde – der Unreinheit – an sich trägt. Sie mag sich verkleiden mit einer Scheinpoesie, mit einem Zauber wie dem der Blumenmädchen im *Parsifal*. Doch grinst in Wahrheit hinter der schönen Maske die Fratze der Gemeinheit und Niedrigkeit und mit ihr die metaphysische Häßlichkeit dieser beiden sittlichen Unwerte.

Wir meinen auch den ganzen Glanz, den das Mysterium der sinnlichen Sphäre im weiteren Sinn des Wortes besitzt, die verheißungsvolle Hoffnung, den Ausblick auf das Leben bei einem jungen Menschen, die Wachheit der Organe für so viele Elemente in der Natur, die gottgewollte Rolle, die diese Verliebtheit und die Existenz dieses Mysteriums spielt. Um wieviel reicher ist die Welt, weil es dies gibt.

Es ist bezeichnend, welche Bedeutung dieser Aspekt der Welt und des Lebens in der Dichtung hat – die erwartungsvolle Schönheit, mit der sich dem Liebenden das Leben und die Welt darbietet: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!"[3] Hier geht es zwar um die Schönheit der Natur, aber wir denken nicht an diese als solche, sondern an die Schönheit des „Lichtes", das durch die Verliebtheit auf alles fällt, oder, wie wir besser

2) Offensichtlich ist mit der Schönheit der Sinnlichkeit nicht die Schönheit des menschlichen Körpers gemeint.

3) Goethe, *Mailied*.

sagen, an die Schönheit der Natur, die wir in der Verliebtheit tiefer und leuchtender erfassen.

Die Rolle der metaphysischen Schönheit in unserem gelebten Leben tritt jetzt klar hervor. Die metaphysische Schönheit all der Werte der Persönlichkeiten, denen wir begegnen, und besonders derer, mit denen uns eine tiefere Gemeinschaft verbindet, macht ja vor allem unser Leben reich und beglückend. Sagt nicht Goethe mit Recht, „höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit".[4] Kann dagegen die metaphysische Häßlichkeit niedriger, gemeiner Menschen oder die Trivialität gewisser Menschen nicht eine höchst negative Rolle im gelebten Leben spielen?

Die Schönheit einer Persönlichkeit voll Charme und Grazie sowie die Poesie ihres ganzen Wesens sind, wie alle metaphysische Schönheit, in personalen Werten fundiert, und die Freundschaft mit einer solchen Persönlichkeit oder gar die bräutliche Liebe zu ihr und das Geliebtwerden von ihr gehören zum Intimum des gelebten Lebens. Für die metaphysische Schönheit der Liebe, besonders auch der Verliebtheit im höchsten Sinn des Wortes, hat Platon herrliche Worte im *Phaidros* gefunden.[5] Ihren höchsten Ausdruck aber erhält sie im *Canticum canticorum Salomonis*, im *Hohenlied* der Liebe.

Die metaphysische Schönheit aller Werte spricht hier vor allem zu uns, mehr noch, als wenn wir uns ausdrücklich in sittliche und andere Werte vertiefen oder uns der Wahrheit thematisch zuwenden.[6]

Die schöne Atmosphäre bestimmter Situationen

Mit der Schönheit im gelebten Leben meinen wir vor allem auch die „schöne Welt", die schöne Atmosphäre, die eine Situation prägt, oder bedeutende Gespräche, in denen sich komplementäre Wahrheiten im Dialog entfalten. Diese Gespräche können eine ähnliche Schönheit besitzen wie ein Platonischer Dialog, z. B. das *Symposion*. Wir erwähnten schon im 13. Kapitel über thematische und unthematische Träger der Schönheit, daß Bücher, deren Thema die Wahrheit ist, von großer Schönheit sein können, sowohl die darin niedergelegte metaphysische Schönheit der Wahrheit als auch die Schönheit der Form des Aufbaus, des Stils, der Atmosphäre des Ganzen. Dies kann im Prinzip

4) *West-östlicher Diwan*, ‚Buch Suleika', 22.
5) Kap. XXXVI f.; St. 255 f.
6) Selbstverständlich ist nicht an die religiöse Kontemplation gedacht.

ebenso für ein Gespräch zutreffen. Abgesehen davon, daß die verschiedenen Gebilde, die eine unthematische Schönheit besitzen, eine eingehende Analyse erfordern und von der Schönheit der Natur und der Kunst getrennt werden müssen, richtet sich hier unser Interesse auf die Gespräche, an denen wir selbst teilnehmen können, da sie wirkliche Geschehnisse in unserem Leben sind. In diesem Sinn bilden sie wiederum eine Lebenssituation, die Träger ästhetischer Werte ist.

Auch Reisen können, noch abgesehen von der Schönheit der Natur und Architektur, die man dabei sieht, durch all das, was uns begegnet, wie die Sitten und Lebensweise anderer Nationen und Völker, nicht nur interessant, sondern von ästhetisch positivem Wert sein. Die ganze Lebensfülle, die sich dank der ständigen Abwechslung verschiedener charakteristischer und poetischer Situationen und der Begegnung mit vielen Menschen entfaltet, ist etwas durchaus Positivwertiges. Dieser Wert ist gleichfalls ein ästhetischer, wenn auch besonderer Art. Das Reisen als solches hat einen typischen Charme.

Natürlich ist diese Schönheit im Leben als solche teils metaphysische, teils Sinnenschönheit; selbst die Schönheit zweiter Potenz ragt in unser Leben hinein und haftet an besonderen Gebilden. Die Qualität der Schönheit ist keine andere, doch die Träger sind zum Teil anderer Art. Die Schönheit der Natur ist z. B. nicht in der Weise thematisch, wie wenn wir eine Landschaft betrachten und uns in ihre Schönheit versenken. Aber eine Naturschönheit, etwa herrliches Wetter, wirkt in besonderer Weise auf unser Leben. Sie schafft gleichsam einen Rahmen für alles, was wir an diesem Tag thematisch unternehmen.

An dieser Stelle müssen wir auf einen weiteren wichtigen ästhetischen Wert hinweisen, der von der Schönheit klar unterschieden werden muß, obgleich er auch als Träger von Schönheit in der Kunst eine große Rolle spielt: das Komische. Wir werden im zweiten Teil die wichtige Rolle dieses besonderen Wertes in der Kunst behandeln, von dem leichten Schwank, bei dem das Komische das einzige Thema ist, bis zur edlen Komödie, bei der sich das Komische mit höchster Poesie und Schönheit verbindet, wie in Shakespeares Lustspielen und sogar an gewissen Stellen seiner Tragödien (der Pförtner in *Macbeth*). Im *Don Quijote* ist das Komische in die ganze Herrlichkeit des Romans hineinverwoben und, mit anderen Elementen höchster künstlerischer Schönheit verbunden, ein Träger größter künstlerischer Werte.

Das Phänomen des Komischen in sich ist ein so fundamentales, daß wir darauf im 19. Kapitel eigens eingehen werden. Jetzt erwähnen wir es nur als Würze des Lebens, als Element, das viele Gelegenheiten mit einem positiven Wert ausstattet und darum zu den ästhetischen

Werten des Lebens gehört bzw. ein Träger ästhetischer Werte des gelebten Lebens ist.

Auf die zweite Quelle der Schönheit im gelebten Leben, auf die Schönheit der Natur und Architektur sowie auf alles Große und Schöne in unserem Leben, brauchen wir nicht erneut einzugehen. Wir wollen nur noch auf die besondere Atmosphäre hinweisen, die eine Stadt haben kann. Die Atmosphäre ist ein ganz eigenartiges Gebilde, bei dem wir deutlich eine schöne von einer bedrückenden, deprimierenden unterscheiden müssen. Diese Atmosphäre kann Träger eines ästhetischen Wertes oder Unwertes sein. Innerhalb der positivwertigen Qualitäten sind große Verschiedenheiten möglich. Die Atmosphäre kann anregend, reizvoll, voller Charme sein, sie kann edel, sublim sein. Viele italienische Städte, Venedig, Florenz, Rom, haben eine sublime schöne Atmosphäre; Wien und Paris eine anregende, charmevolle, beglückende.

Für das Zustandekommen einer Atmosphäre spielen die Menschen, die in einer Stadt wohnen, eine entscheidende Rolle. Ihr Lebensstil, ihr nationales *cachet* und alles, was in einer Stadt vor sich geht: das geistige Leben, Theater, Musik, Arbeiten aller Art, haben Einfluß darauf. Ein ganz wichtiger Faktor ist ferner die Geschichte einer Stadt. Große Persönlichkeiten, die dort wirkten, haben dieser Atmosphäre einen besonderen Stempel aufgeprägt. Wie ist die einzigartige Atmosphäre Wiens von Haydn und Schubert geprägt, nicht zu vergessen von unvergleichlich weniger tiefen, aber doch reizvollen Persönlichkeiten wie Johann Strauß!

Die Schönheit, der Reiz einer Atmosphäre ist ganz allgemein eine reiche Glücksquelle, und ihr Wert ist ein bedeutender Träger des Ästhetischen in unserem gelebten Leben.

Die Bedeutung der Kunst für das Erfassen der Schönheit der Liebe

Was den dritten Punkt betrifft, die Rolle der Kunst, uns die Augen zu öffnen für die Schönheit im gelebten Leben, so sei noch kurz auf diese Funktion in bezug auf die Liebe hingewiesen: die Bedeutung der Kunst für das Erfassen der Schönheit der Liebe in all ihren Kategorien, in besonderer Weise für die Liebe zu Christus und die menschliche bräutliche Liebe. Welche Aspekte dieser menschlichen bräutlichen Liebe und des tiefen Verliebtseins leuchten auf durch das Wort Goethes: „O Lieb, o Liebe so golden schön, wie Morgenwolken auf jenen

Höhn!“[7] Wie wird uns in Wagners *Tristan* das Geheimnis der tiefsten bräutlichen Liebe erschlossen! Und was wird uns geoffenbart über die Liebe zu Jesus in ihrer höchsten Dimension und seine göttliche Liebe zu uns in den Gedichten des heiligen Johannes vom Kreuz! Auf diese Funktion der Kunst werden wir im zweiten Teil zurückkommen.

Die Bedeutung gewisser Zeitabschnitte im Leben Die „Zeitwelten“

Wir wollen noch auf ein Phänomen eingehen, das in spezifischer Weise zu den Trägern der Schönheit im Leben gehört. Es ist zwar nicht jedem gegeben, dieses Phänomen zu kennen, aber für alle, die es kennen, ist es ein typischer Träger der Schönheit im gelebten Leben. Wir meinen die merkwürdige Tatsache, daß gewisse kürzere oder längere Zeitabschnitte eine Einheit bilden können. Ein solcher Abschnitt ist als eine Individualität aus dem gleichförmigen Strom des Lebens herausgehoben, und zwar als eine interpersonale Realität. Die Gründe dafür können sehr verschiedener Art sein. Aber immer beherrscht ein besonderes Thema diesen Zeitabschnitt und verleiht ihm einen bestimmten Charakter, eine bestimme Atmosphäre. Das Thema kann ein ganz tiefes sein, z. B. die Vorbereitung auf die Konversion mit dem Konversionsunterricht oder der Anfang einer tiefen Liebe zu jemand, wobei dieser Zeitabschnitt ganz von dieser Liebe durchflutet und gefärbt ist, oder auch die Vorbereitung auf eine Reise, von der man sich viele große Eindrücke erhofft, u. a. Aber das Merkwürdige ist, daß eine solche „Zeitwelt“ nicht nur ein Erlebnis in der Seele eines Menschen, sondern ein interpersonales Etwas ist und mehrere Personen, die sich nahestehen, das Bewußtsein haben: Eine besondere Zeit ist angebrochen, eine bestimmte Atmosphäre erfüllt die Luft. Man ist von dieser Zeitwelt umfangen, ein bestimmter qualitativer Rhythmus erfüllt gleichsam diese Zeit und trägt einen. Plötzlich hört sie auf. Meist geht dieses Aufhören mit einer Veränderung der äußeren Situation Hand in Hand. Wenn später dieselbe Situation wieder hergestellt wird, was natürlich nicht immer möglich ist – dieselben Menschen, derselbe Ort, dieselbe Tätigkeit –, braucht sich diese Zeitwelt nicht fortzusetzen. Das Eintreten einer solchen Zeitwelt steht völlig jenseits unserer Macht. Wir können sie nicht willentlich herbeiführen. Sie ist ein reines Geschenk.

---

7) *Mailied.*

Die Merkmale dieses merkwürdigen Gebildes sind folgende: Erstens ist es ein Erlebnis einer außer uns bestehenden objektiven Realität. Zweitens sind die Tage dieser Zeitperiode ganz durchflutet von einer bestimmten Atmosphäre, die uns trägt und beglückt.

Drittens ist es, als sei man erwacht und sehe alles heller und tiefer. Man erwacht aus einem gewissen Automatismus des täglichen Lebens, der einem durch praktische Notwendigkeiten aller Art – Schlafen, Essen und Trinken, normale berufliche Tätigkeiten – auferlegt ist. Man taucht auf aus dem Weitergetriebenwerden von den jeweiligen Aufgaben zu einem neuen, über diesen Strom des Alltags herausgehobenen, intensiven Leben. Dies bedeutet natürlich nicht, daß die alltäglichen Dinge aufhören, doch ist alles durchklungen von der Melodie dieser Zeitwelt.

Viertens erlebt man dann die Gegenwart viel realer. Schließlich ist die Luft in geheimnisvoller Weise erfüllt von der Schönheit der Welt, von dem Licht der Welt der Werte. Man ist in eine Bedeutsamkeit, in ein intensiveres volleres Leben versetzt. Dabei hat man das klare Bewußtsein, daß etwas Neues in der Luft liegt und eine bedeutsame, beglückende Zeit angebrochen ist. Man fühlt sich von dieser Zeitwelt getragen und umfangen.

In gewisser Weise ist sie eine Miniaturausgabe einer Kulturepoche, eine interpersonale Entität wie z. B. das Quattrocento in Florenz, das Barock oder das Rokoko, die durch ein bestimmtes Lebensgefühl und gewisse in der Luft liegende Ideale geformt waren. Wir denken bei diesem Vergleich aber nur an Epochen, die den Namen Kulturepochen verdienen, d. h., in denen eine wahre Kultur herrschte, nicht an die bloße Zeitmode, die durch die historisch-soziologische Realität gewisser Idole geprägt ist; nicht an Zeiten, in denen die Abwesenheit wahrer Kultur das Charakteristische ist, wie bei den sich im 20. Jahrhundert abzeichnenden Zeitepochen.

Dieser Vergleich hinkt natürlich in vieler Hinsicht. Die Gründe für das Entstehen einer Zeitepoche sowie die Faktoren, die ihre innere Einheit ausmachen, durch die sie sich als eine Zeitepoche aus dem Lauf der Geschichte als ein Einheitliches herausheben, sind natürlich ganz anders als bei den Zeitwelten. Ihr Umfang zeitlicher und räumlicher Art ist so unvergleichlich größer, der interpersonale Charakter so viel ausgesprochener, daß man mit Recht sagen könnte, was sie unterscheidet, ist viel auffallender, als was sie gemeinsam besitzen. Dennoch hat der Hinweis auf diese ferne Analogie einen Sinn. Sie macht uns auf ein gewisses Element aufmerksam. Sie hebt die Tatsache hervor, daß ein Zeitabschnitt aus dem kontinuierlichen Strom der Zeit heraus-

gehoben wird und eine bestimmte Atmosphäre besitzt, die uns trägt und umfängt, von der wir das Gefühl haben, daß wir uns in ihr bewegen und daß sie eine interpersonale Realität ist, wenn auch nur für einige Menschen.

Es ließe sich noch viel über dieses Thema sagen. Doch mag die Feststellung genügen, daß solche Zeitwelten ein Träger von Schönheit sind; die Welt, die in dieser Zeit in besonderer Weise aktualisiert wird, kann mit Schönheit durchsetzt sein; eine „schöne Welt" umfängt uns. Nicht alle Menschen erleben vielleicht solche „Welten", viele erleben sie und werden sich der Eigenart eines solchen Gebildes nicht bewußt. Sie buchen es als eine glückliche Zeit ihres Lebens. Aber für alle, die solche Zeitwelten bewußt erleben, sind sie ausgesprochene Träger von Schönheit und ein typisches Beispiel für das Auftreten ästhetischer Werte an Phänomenen des menschlichen Lebens.

Die gemeinsame Erwartung eines unmittelbar bevorstehenden verlockenden Ereignisses, z. B. einer großen, vielversprechenden Reise, kann manchmal aus einigen vorhergehenden Tagen eine bestimmte Zeitwelt aufbauen. Alles wird plötzlich viel bedeutsamer, ja jedes Ereignis spricht intensiver zu uns, prägt sich mehr ein. Wie in allen Zeitwelten können sich gewisse Musikstücke, die man in dieser Zeit oft hört, mit dieser Zeitwelt verbinden. Nichts vermag uns später so in sie zurückzuversetzen wie ein solches Musikstück.

Das Merkwürdige ist, daß sich diese eigenartigen Zeitabschnitte nur als positivwertige konstituieren. Gewiß gibt es besonders schwere und traurige Phasen im Leben, sei es die Sorge um einen geliebten Menschen, sei es die Zeit nach seinem Tod, sei es ein tragisches öffentliches Ereignis, eine schwere Krankheit, die man selbst durchmacht. Diese traurigen Zeiten haben nicht den Charakter einer geschlossenen Einheit, des Umfangenseins von einer so potenten Zeitatmosphäre, bei der ein Erwachenserlebnis vorliegt, bei dem es ist, als seien aller Tore zur Welt der Werte geöffnet worden. Solche schwere Zeiten, z. B. wenn wir ganz große Schmerzen haben oder wenn uns Ereignisse in tiefste Trauer versetzen, drücken uns nieder, wir sind von dem Schmerz ganz absorbiert und eher weniger wach als vorher, so daß keine ausgeprägte Zeitwelt entstehen kann. Eine Nacht senkt sich auf unser Gemüt und Herz herab, so daß sich diese interpersonale Zeiteinheit mit einer ausgesprochenen Atmosphäre nicht für uns konstituieren kann.

Es ist leicht zu sehen, daß die Poesie vieler Lebenssituationen ein ästhetischer Wert ist. Erwähnen wir hingegen die Liebe als Träger der Schönheit in unserem Leben, so ist eine Klarstellung notwendig. Man könnte einwenden: „Schönheit ist doch immer etwas, was wir als auf der Objektseite stehend erfassen. Wurde nicht im ersten Kapitel behauptet, daß sie nie ein bewußt Seiendes, ein laterales Erlebnis, sein kann, sondern immer die Eigenschaft eines Objektes ist, an dem sie in einem „Bewußtsein von" erfaßt wird? In welchem Sinn können wir darum den von uns vollzogenen Akt der Liebe als einen Träger der Schönheit in unserem gelebten Leben bezeichnen?" Das Erfassen der metaphysischen Schönheit des geliebten Menschen und seiner Sinnenschönheit bildet kein Problem. Bei ihnen liegt ein deutliches „Bewußtsein von" vor, auf das wir mit unserer Liebe antworten. Darüber haben wir im ersten Kapitel und in unserem Buch *Das Wesen der Liebe*[8] ausführlich gesprochen.

Dasselbe gilt für die metaphysische Schönheit der Liebe, die wir bei anderen Personen erfassen: die Schönheit ihres Wertes. Sie gewinnt eine einzigartige Steigerung im Erleben des Geliebtwerdens, in dem sich die metaphysische Schönheit der Liebe in besonderer Weise vor unserem Geist entfaltet. Dieses Sich-Erschließen der metaphysischen Schönheit erreicht seinen Höhepunkt im Geliebtwerden, in jener Liebe, die eine Erwiderung unserer Liebe ist.

Handelt es sich um den Akt des Liebens selbst, so ist er zwar in einzigartiger Weise beglückend – aber wie kann man bei ihm von Schönheit sprechen? Wenn man vom eigenen Lieben sagt: „Wie schön ist es zu lieben!", wird dann nicht schön mit beglückend gleichgesetzt? Gewiß! Doch auch das eigene Lieben hat, wie wir sahen, eine Beziehung zum „Bewußtsein von" Schönheit, insofern wir durch das Lieben in einzigartiger Weise für alle Träger der Schönheit erweckt werden, vor allem für die Schönheit des Lebens, der Natur und der „schönen Welt", in die wir versetzt sind.

Darum liegt in der Behauptung, durch die Liebe werde unser gelebtes Leben schöner, kein Widerspruch zu der im ersten Kapitel betonten Grundtatsache, daß Schönheit nie ein bewußt Vollzogenes sein kann wie Freude oder Trauer.

Dies wird noch klarer werden, wenn wir uns im nächsten Kapitel der ausführlichen Analyse des ästhetischen Erlebnisses, dem *frui* der Schönheit zuwenden.

8) U. a. Kap. I, S. 35; Kap. X, 295 f.

Bevor wir dieses Kapitel abschließen, muß mit allem Nachdruck betont werden, daß der wahre thematische Genuß von Schönheit, besonders von Schönheit zweiter Potenz, eine außerordentliche Bedeutung für die geistige Entfaltung eines Menschen besitzt. Wir sprachen bisher nicht von der Rolle der thematischen Schönheit in Natur und Kunst für den Menschen. Das spezifisch kontemplative Element im *frui* echter Schönheit in Natur und Kunst hat eine eminente Bedeutung für die ganze Persönlichkeit. Wenige Dinge entpersonalisieren den Menschen mehr als die völlige Absorption durch praktische Aufgaben. All das zu Erledigende – seien es die selbstverständlichen Aufgaben in unserem Leben, Berufsanforderungen oder außergewöhnliche Inanspruchnahmen, sei es der Lebenskampf – kann einen Rhythmus des täglichen Lebens zur Folge haben, in dem man immer auf dem Sprung ist, sich der nächsten praktischen Aufgabe zuzuwenden. Dann gibt es keine volle Gegenwart, man wird völlig zum *homo faber*. Das bedeutet den Verlust des vollen „Selbst" im Kierkegaardschen Sinn und ein Verbleiben in der Peripherie. Man kommt nie in seine Tiefe.

Nur wenn Kontemplation und kontemplative Akte in unserem Leben zu ihrem vollen Recht kommen, können wir wahrhaft Personen sein; nur dann kommen wir zu unserem wahren Selbst.

Hat man die entscheidende Rolle der Kontemplation und der kontemplativen Erlebnisse für den Menschen erfaßt, ihre befreiende Wirkung, die einzigartige thematische Rolle des Objektes in der Kontemplation, die zugleich zum wahren Selbst führt, so kann man die Bedeutung der Schönheit in Natur und Kunst für den Menschen voll würdigen.

Natürlich ist das ästhetische Erlebnis nicht das einzige kontemplative Verhalten. Der höchste kontemplative Akt ist die liebende, anbetende Versenkung in Gott, die religiöse Kontemplation in all ihren Formen. Ferner ist jede echte, tiefe menschliche Liebe als solche ein kontemplativer Akt, obgleich so viel edelste Aktivität daraus geboren wird. Auch in jeder Wertantwort auf sittliche Werte liegt ein ausgesprochen kontemplatives Element vor, ebenso in der Erkenntnis, besonders der philosophischen, wie wir im sechsten Kapitel unseres Buches *Was ist Philosophie?* über die beiden Grundthemen in der Erkenntnis: das Notionsthema und das kontemplative Thema, gezeigt haben.

Es gilt zu sehen, daß das wahre ästhetische Erlebnis ebenfalls eine klassische Form von Kontemplation ist und darum den Menschen aus

der pragmatischen Versklavung befreit. Im ästhetischen Erlebnis, im *frui*, liegt ein volles *propter se ipsum* vor, eine Ausschaltung der Mittel-Zweck-Beziehung. Auch dies ist von großer Bedeutung für die Entfaltung und Vertiefung der Persönlichkeit. Natürlich gewinnt der formale Wert der Zuwendung zu etwas *propter se ipsum* erst seinen wahren Wert, wenn das Objekt Träger echter Werte ist, wie bei den schönen Dingen.

Aber die weitende, befreiende, personalisierende Wirkung der Schönheit geht noch viel weiter. Wir erwähnten schon ihre einzigartige Objektivität. Darüber hinaus wird die Seele in besonderer Weise durch die Schönheit beflügelt. Sie wird – analog wie der Liebende im Lieben selbst liebenswerter, schöner wird – im Ergriffen- und Durchstrahltsein von der Schönheit selbst schöner.

Auf dieses zentrale Faktum werden wir im nächsten Kapitel über das ästhetische Erlebnis zurückkommen. Seine volle Behandlung wird jedoch erst im zweiten Teil erfolgen, dessen Thema die Schönheit in der Kunst bildet.

16. Kapitel

Das ästhetische Erlebnis

Von der Schönheit als echtem Wert und von der besonderen Eigenart ihres ästhetischen Wertes im Vergleich zu anderen Wertfamilien sprachen wir bereits. Wir behandelten den Unterschied zwischen metaphysischer und Sinnenschönheit und sahen vor allem, daß das Sichtbare und Hörbare nicht nur Träger einer Sinnenschönheit, sondern auch einer besonderen sublimen geistigen Schönheit, einer Schönheit zweiter Potenz, sein kann. Ausführlich erörterten wir das spezifische natürliche Mysterium, das dem Sichtbaren und Hörbaren anvertraut ist.

In diesem Kapitel wollen wir uns dem Wesen des ästhetischen Erlebnisses sowie dem wahren und falschen ästhetischen Genuß zuwenden. Dies ist offenbar ein ganz neues Thema gegenüber den vorher behandelten.

Das Gefallen im engeren und weiteren Sinn

Oft hat man das ästhetische Erlebnis, die Hauptstellungnahme zum Schönen, auf ein „Mir-Gefallen" zurückgeführt. Selbst der heilige Thomas spricht von der Sinnenschönheit als *quod visum placet*. Auch Kant bezeichnet die Freude an der Schönheit als „Gefallen".[1]

Darum wollen wir zunächst auf das „Gefallen" eingehen, sein Wesen und seine Rolle im Erleben des Schönen untersuchen. Dies wird uns gleichsam die Bahn frei machen für die Analyse des Wesens des wahren ästhetischen Erlebnisses, des *frui* des Schönen.

Was ist das Wesen des Gefallens? Ist es nur eine Wirkung, die etwas auf uns ausübt, und zwar die Erweckung einer Lust?

---

1) *Kritik der Urteilskraft*, 1. Teil: ‚Kritik der ästhetischen Urteilskraft', 1. Abschnitt, 1. Buch, 5.

Offenbar kann man den Ausdruck „gefallen" in einem weiten, unpräzisen Sinn gebrauchen oder im strengen Sinn, der besonders im Verhältnis zu ästhetischen Werten in Frage kommt.

Im weiteren Sinn ist „gefallen" gleichbedeutend mit dem englischen Wort *like* oder mit dem Wort *mögen* der deutschen Umgangssprache. Wenn wir sagen: „Ich mag dies" oder: „Ich mag dies nicht", bringen wir ein ausgesprochen subjektives Urteil zum Ausdruck. Aber ist selbst dieses subjektive *mögen* wirklich gleichbedeutend mit: „Es erweckt Lust in mir?" Offenbar gibt es keinen Sinn zu sagen: „Ich mag Hitze nicht, wenn sie mir den Finger verbrennt" oder „Ich mag das Messer nicht, wenn ich mich damit schneide." Erregt ein Gegenstand allgemein körperliche Unlust, einen körperlichen Schmerz, so hat es offenbar keinen Sinn zu sagen, er gefalle mir nicht. Dies wäre eine Tautologie, die einen ausgesprochen komischen Charakter hat.

Sagen wir von einem Objekt aus, es gefalle oder mißfalle uns, so bringen wir damit zweifellos eine Beziehung zu uns zum Ausdruck. Das Gefallen verlangt nach einem „mir", es ist kein Urteil wie: „Es ist schön", bei dem ein „mir" und ein „für mich" keinen Sinn hat.

Aber das Gefallen oder Mißfallen bezieht sich, selbst in diesem uneigentlichen Gebrauch des Wortes, nicht nur auf die Fähigkeit des Objektes, Lust oder Unlust in mir zu erwecken. In diesem allgemeinen, losen Sinn enthält es ein subjektives Element. Ich sage nicht etwas über das Ding aus, was dieses unabhängig von mir als solches charakterisiert, sondern über meine subjektive Stellung zu ihm. Andrerseits liegt ein Urteil über dieses Objekt vor, das über die reine Feststellung, daß es in mir Lust erregt, hinausgeht.

Viel wichtiger für unseren Zusammenhang ist das Gefallen im engeren Sinn. Wenn der heilige Thomas von der Schönheit sagt: *quod visum placet*, oder Kant von einem Gefallen spricht, bei dem keinerlei pragmatisches Interesse oder Gebrauchen mitspricht[2], so besagt „Gefallen" mehr, etwas viel Spezielleres. Damit wird auf eine ästhetische Qualität eines Objektes hingewiesen, nicht nur allgemein festgestellt, daß es mir angenehm ist, wie bei *mögen* oder *like*. Uns geht es um jenes Gefallen, das wir mit dem Satz ausdrücken: „Dieser Mensch gefällt mir" oder mit der Frage: „Wie gefällt Ihnen dieses Kleid, dieses Musikstück oder dieses Gedicht?"

Hier handelt es sich offenbar um eine ästhetische „Wirkung" des Objektes. Die Feststellung: „Es gefällt mir" schließt einerseits eine Beziehung zu mir ein, andererseits aber auch ein Urteil über den Gegenstand, das ihm eine positive Bedeutsamkeit zuschreibt. Solange etwas nur eine körperliche Lust in mir erregt, ist das Gefallen im engeren Sinn nicht am Platz. Will ich nur sagen: „Es ist mir angenehm" oder: „Es ist irgendwie befriedigend", so liegt noch nicht das spezifische Gefallen vor. Wollen wir zum Ausdruck bringen, daß uns warme Bäder sehr angenehm sind, dann ist die Formulierung: „Warme Bäder gefallen mir" im engeren Sinn des Terminus „gefallen" inadäquat. Fühlt jemand eine große Befriedigung über den Tod eines Feindes, so kann er nicht sagen: „Der Tod dieses Mannes gefällt mir." Das typische Gefallen bezieht sich auf einen positiven Wert des Objektes, aber, im Unterschied zu einem Werturteil, auf die Bedeutung, die es für mich auf Grund seines Wertes entfaltet. Manchmal bedeutet im Satz: „*Mir* gefällt diese Sache oder dieser Mensch sehr gut", nachdem ein anderer ein negatives Urteil darüber ausgesprochen hat, „gefallen" fast das gleiche wie ein positives Werturteil über jene Sache oder jenen Menschen. Sagen wir jedoch: „Es mag sein, daß er viele Fehler hat, aber mir gefällt er doch", so wird offenbar die Beziehung zu mir, sein gewinnendes Wesen, das Element des „für mich" betont.

Das Gefallen ist, im Unterschied zu dem Urteil über den Gegenstand, immer auf den unmittelbaren Eindruck, den er mir macht, bezogen. Dieser steht im Vordergrund, nicht die rein intellektuelle Aussage über den positiven Charakter des Gegenstandes. Doch ist das Gefallen auch vom unmittelbaren Werterfassen, das ganz objektgerichtet ist, verschieden. Es schließt zwar die Beziehung zu mir ein, ist aber nicht mit dem Affiziertwerden vom Träger des Wertes identisch. Für die Aussage: „Mir gefällt es" braucht kein wirkliches Affiziertwerden vorzuliegen.

Für hohe Werte, z. B. ein edles Verzeihen oder ein heroisches sittliches Verhalten, ist die Feststellung: „Es gefällt mir" inadäquat. Man ist sich bewußt, daß dieser Wert an ein ganz anderes Verhalten unsererseits appelliert, sei es an ein Ergriffensein, eine Begeisterung, ein objektives Lob für den anderen, ein Urteil über sein Verhalten. Der Ausdruck: „Es gefällt mir" wäre unangebracht. Er klingt falsch. Sagen wir hingegen nach dem ersten Eindruck von einem Menschen als Urteil im ganzen: „Er gefällt mir", so ist dies kein Mißbrauch des Begriffes Gefallen. Dann begnügen wir uns damit, von einem positiven Gesamteindruck zu sprechen, und zwar von einem uns für ihn einnehmenden Eindruck, der viele positive Qualitäten verspricht. Aber offenbar unterscheidet sich dieses Mir-Gefallen eindeutig von einem tiefen Eindruck, den mir ein Mensch schon bei der ersten Begegnung macht, bei der er sich mir als außergewöhnliche Persönlichkeit in seiner Güte

2) *Kritik der Urteilskraft*, 1. Teil, 1. Abschnitt, 1. Buch, 2 und 5.

oder Genialität erschließt. Auch da wäre ein Gefallen inadäquat. Platon hätte nie von Sokrates gesagt: „Er gefällt mir", selbst nicht bei der ersten Begegnung.

Das Gefallen ist also erstens ein besonderes, unmittelbares Berührtwerden von einem positiven Wert eines Objektes.

Es unterscheidet sich eindeutig vom bloßen Werterfassen und von den typischen Formen des Affiziertwerdens durch den Wert, wie Ergriffen-, Erschüttert-, Erhoben-, Erbautwerden, ferner von allen Wertantworten, z. B. Begeisterung. Erst recht unterscheidet es sich von der Behauptung: Dieser Gegenstand ist schön, besitzt einen Wert usw.

Zweitens zielt man offenbar auf gewisse Werte des Objektes ab, wenn man feststellt: „Es gefällt mir", nämlich primär auf ästhetische Werte. Nicht von sittlichen oder „intellektuellen" Werten und schon gar nicht von dem Wert, den die Wahrheit trägt, ist es adäquat, zu sagen: „Sie gefallen mir."[3] Wir können erklären, ein Kleid oder ein Schmuck gefalle uns oder die Stimme jenes Menschen, seine Art zu lachen, zu essen, zu gehen usw. Dann zielen wir auf spezifisch ästhetische Werte ab.

Aber, und das ist ein drittes Merkmal des Gefallens, nicht alles ästhetisch Wertvolle gefällt im spezifischen Sinn. Die höchsten ästhetischen Werte appellieren in einer Weise an die Person, affizieren sie in einer Weise, die von dem Gefallen deutlich verschieden ist. Sagt jemand, die *neunte Symphonie* von Beethoven, *der sterbende Sklave* von Michelangelo oder *King Lear* von Shakespeare gefällt ihm, so beweist er, daß er den wahren Wert dieser Werke nicht verstanden hat. Damit man adäquat von Gefallen sprechen kann, muß sich dieses auf einen bescheideneren ästhetischen Wert beziehen oder auf ein sekundäres Moment, z. B. auf die Aufführung eines Dramas, einer Oper oder einer Symphonie.

Viertens liegt im Gefallen eine Betonung des Eindruckes vor, den ein ästhetisch Wertvolles auf uns macht, zum Unterschied von dem Werturteil, in dem wir nur von der objektiven Tatsache sprechen, daß eine Sache Träger eines ästhetischenn Wertes ist.

3) Wir können wohl sinnvollerweise sagen: „Es gefällt mir sehr, daß dieser Mensch die Kraft aufbrachte, nicht mehr zu rauchen." Das ist zwar ein wertvoller Zug einer Person, aber nicht im spezifisch sittlichen Sinn betrachtet. Wir anerkennen nicht den sittlichen Wert, den ein solches Verhalten besitzen mag, sondern die Energie. Dieser Gebrauch von „Gefallen" tritt besonders hervor, wenn jemand von einer völlig außersittlichen Haltung sagt: „Sie gefällt mir." Erkläre ich etwa: „Dieser Mensch redet zuviel", so antwortet er: „Nein, das gefällt mir als Ausdruck einer großen Vitalität."

Das Gefallen gibt ausdrücklich die Stellung des Objektes zu mir an. Dies ist sein Thema. Unseligerweise gibt es unzählige Menschen, denen *gerade triviale, sentimentale, geschmacklose Dinge gefallen.* Sie halten sie gewiß auch für schön; aber bei ihnen steht die Relation des Objektes zu ihnen im Vordergrund.

Alle Versuche, die Schönheit oder irgendeinen ästhetischen Wert auf das Gefallen zurückzuführen, sind absolut abwegig. Das Gefallen ist ein Phänomen für sich. Daß jemandem etwas gefällt, besagt noch nichts darüber, welchen ästhetischen Wert es hat. Selbst wenn etwas vielen gefällt, bedeutet dies nicht, daß das, was ihnen gefällt, einen echten ästhetischen Wert besitzen oder gar im vollen Sinn des Wortes schön sein müsse. Die Tatsache, daß viele etwas für wahr halten, besagt ja auch nicht, es müsse deshalb wahr sein.

Diese kurze Analyse des Gefallens mag genügen, um einerseits zu sehen, daß der heilige Thomas und Kant mit Recht bei ästhetischen Werten auf das Gefallen hinweisen, da es bei diesen eine Rolle spielt. Andrerseits können wir klar sehen, daß die Schönheit des Objektes durchaus nicht auf ein bloßes Gefallen zurückgeführt werden kann und der ästhetische Wert nicht in einem „Mir-Gefallen" besteht, sondern daß das Gefallen einen ästhetischen Wert am Objekt voraussetzt, sei es ein wirklich bestehender oder ein scheinbarer.

Wenn ein Objekt einem Menschen gefällt, ist damit noch keineswegs bewiesen, daß es in Wahrheit einen ästhetischen Wert hat. Der präzise Sinn des Gefallens setzt zwar voraus, daß mir das Objekt ästhetisch wertvoll erscheint, aber nicht, daß es wirklich diesen Wert besitzt. Ein bloßes *liking* hat für die Ästhetik keinerlei Bedeutung.

Die Wertwahrnehmung als Voraussetzung des frui einer echten Schönheit

Nun wollen wir zunächst nur den gesamten ästhetischen Genuß, das *frui* einer echten, wahren Schönheit untersuchen. Dieses entsteht, wenn der Gegenstand objektiv eine wahre Schönheit trägt, wie der Golf von Neapel oder Dürnstein in der Wachau; das *Concert champêtre* von Giorgione oder die *Auferstehung* von Piero della Francesca in San Sepolcro[4]; das Pantheon in Rom oder das Rathaus in Perugia; der

4) Nördlich von Arezzo.

Chor[5] am Ende des ersten Teils der *Matthäuspassion* von J. S. Bach oder das *Harfenquartett* von Beethoven; ein Gedicht von Goethe, z. B.: „Fetter grüne, du Laub"[6] oder der dritte Canto des ‚Inferno' der *Divina Commedia* von Dante.

Wir brauchen nicht auf die Unterlage des *frui* der Schönheit eingehen, auf das jeweils in Frage kommende Erfassen des Trägers der Schönheit. In der Natur und in den bildenden Künsten ist es natürlich das Wahrnehmen mit den Augen. Wenn ich blind wäre, könnte ich den Träger der Schönheit nicht wahrnehmen und darum auch seine Schönheit nicht genießen. Ich muß ihn sehen. Bei der Musik ist diese Unterlage die Wahrnehmung mit dem Ohr. Wäre ich taub geboren, könnte ich den Träger der Schönheit nicht erfassen und somit auch nicht zum *frui* der Schönheit einer Musik gelangen. Bei der Literatur ist diese Verbindung mit dem Träger der Schönheit viel komplizierter. Die Wahrnehmung mit Auge und Ohr ist nur eine erste, relativ unbedeutende Voraussetzung für das Verstehen des Geschriebenen oder Vorgetragenen. Erst dieses Verstehen stellt den der Wahrnehmung in anderen Künsten entsprechenden Kontakt mit dem Träger der Schönheit her. Auf all dies werden wir eingehen, wenn wir im zweiten Teil von den einzelnen Künsten handeln.

Jene erste Unterlage ist zwar eine unerläßliche Voraussetzung für das echte *frui* der Schönheit, doch kann sie vorliegen, ohne daß sich irgendein *frui* anschließt. Derjenige, der die erwähnten Dinge sieht, hört oder liest, kann ja unfähig sein, ihre Schönheit zu erfassen, er kann amusisch sein, einen schlechten Geschmack haben, gänzlich unmusikalisch sein usw. So mag der Hinweis auf diese erste Grundlage genügen, die variiert, je nachdem es sich um Sichtbares, Hörbares oder Literatur handelt, da sie, obwohl unerläßlich, kein wirklicher Teil der ersten Voraussetzung für das *frui* der Schönheit ist.

Wir beginnen darum mit der bedeutsamen Voraussetzung, die das Erfassen der Schönheit, d. h. ihre Wahrnehmung, darstellt. Diese unterscheidet sich sowohl von der Sinneswahrnehmung, der Wahrnehmung im engeren Sinn, wie von der geistigen Wahrnehmung anderer Personen und Sachverhalte, insofern sie nicht nur eine geistige, sondern eine Wertwahrnehmung ist. Wir verwenden hier bewußt und ausdrücklich den Terminus Wahrnehmung, da das Wesen der Wahrnehmung, wie wir an anderer Stelle[7] ausführten, nicht im Erfassen von

5) „O Mensch, bewein dein Sünde groß."
6) *Herbstgefühl.*
7) *Was ist Philosophie?*, 6. Kapitel, S. 159 ff.

Sinnesdaten besteht, sondern in der Präsenz des Objektes, dem unmittelbaren Kontakt mit ihm, in der Tatsache, daß das Objekt sich mir erschließt, mich über sein Sosein und seine Existenz unterrichtet und dieser Kontakt ein anschaulicher ist. Wir können dies alles klar sehen, wenn wir die Wahrnehmung mit der bloßen Vorstellung und dem Schließen vergleichen.

Auch Werte können, wie gesagt, wahrgenommen werden. Das Erfassen von Werten besitzt alle Wesensmerkmale der echten Wahrnehmung. Für diese Wertwahrnehmung ist ebenso wie für die Wahrnehmung fremder Personen und Sachverhalte unsererseits viel mehr erforderlich als für das Sehen von Farben und das Hören von Tönen. Dies ändert jedoch nichts daran, daß nicht nur der rezeptive Charakter, den alle Formen des Kenntnisnehmens und Erkennens besitzen, sondern auch alle Merkmale der Unmittelbarkeit und der Selbstgegenwart des erfaßten Objektes, die z. B. die Wahrnehmung einer Farbe auszeichnen, bei Werten im gleichen Maß gegeben sind. Jede Wertwahrnehmung ist ein geistiger Akt, der mehr in der Person des Erfassenden voraussetzt als das Sehen von Farben und das Hören von Tönen. Das gilt gleichfalls für die Wahrnehmung der sittlichen Werte eines Verhaltens.

Aber die Wahrnehmung der Schönheit setzt noch einen anderen Sensus im Menschen voraus als das Erfassen sittlicher Werte. Wir wiesen schon darauf hin, daß die Fähigkeit, Schönheit zu erfassen, darum weit seltener ist als die Fähigkeit, sittliche Werte zu begreifen. Besser ausgedrückt: Jedem Menschen ist an sich die Gabe verliehen, sittliche Werte zu verstehen, während es nur gewissen Menschen gegeben ist, die Schönheit voll zu erfassen. Darum ist jede sittliche Wertblindheit mehr oder weniger verschuldet, die Blindheit für Schönheit hingegen nur in ganz besonderen Fällen. Die sittliche Wertblindheit ist der Trübung des an sich vorhandenen Sehvermögens durch den grauen Star vergleichbar, die Blindheit des völlig amusischen Menschen hingegen der Blindheit eines Blindgeborenen: dem Fehlen dieser Fähigkeit.

Wie wir schon sahen, kann jedoch daraus, daß ein besonderer Sensus vorausgesetzt ist, den nicht alle Menschen notwendig besitzen, nicht abgeleitet werden, es gebe deshalb keine absolute Gewißheit im Erfassen des Schönen.

Ebensowenig kann aus dieser Voraussetzung gefolgert werden, die Schönheit spiele nur für einen kleinen Kreis besonders kultivierter Menschen eine Rolle und stelle weder für die große Menge noch für den Menschen als solchen ein großes objektives Gut dar. Wir wiesen schon in der Einleitung darauf hin, daß die Schönheit eine der größten

Glücksquellen für den Menschen und ein hohes objektives Gut für seine geistige Gesundheit ist.

Im Erfassen der Schönheit gibt es eine Fülle von Abstufungen. Selbst der total amusische Mensch, der vollendete Banause, kann die Schönheit einer Blume, eines sonnigen Tages und eines schneebedeckten hohen Berges sehen und insbesondere die eines schönen Gesichtes. Doch muß betont werden, daß der Banause ein ausgesprochen verbildeter Mensch ist. Der normale, einfache, ungebildete, unverdorbene Mensch aus dem Volk hat durchaus einen Sinn für Schönheit. Wie tief und erst recht wie differenziert dieser Sinn ist, variiert natürlich von Person zu Person. Der von Natur absolut amusische Mensch ist aber eine Ausnahme.

Das ändert jedoch nichts daran, daß ein besonderer Sensus für das Erfassen der Schönheit vorausgesetzt ist. In bezug auf den Umfang der Gebiete, in denen jemand Schönheit erfassen kann, finden wir zahllose Abstufungen. Erst recht gibt es eine mannigfaltige Skala hinsichtlich der Tiefe im Erfassen der Schönheit und des Erkennens der Hierarchie innerhalb schöner Dinge und insbesondere im Durchschauen der Pseudoschönheit, gar nicht zu reden von der unterschiedlichen Abstufung der Rolle, die die Schönheit im Leben eines Menschen spielt. Innerhalb dieser Abstufung besteht eine klare Zäsur, je nachdem, ob ein Mensch einen spezifisch künstlerischen Sinn besitzt oder nicht und wie fein und tief dieser Sinn für die Welt der Kunst im allgemeinen und für eine bestimmte Kunstgattung im besonderen ist.

Nach diesen Bemerkungen kehren wir zu der Feststellung zurück, daß es eine echte Wahrnehmung der Schönheit gibt und daß diese die erste und entscheidende Voraussetzung für das ästhetische Erlebnis, das *frui* des Schönen, ist.

Das volle Geöffnetsein

Hier schließt sich ein wichtiges neues Element an. Wie weit öffnet jemand seine Seele, wenn er eine schöne Landschaft sieht? Wie weit ist er bereit und fähig, diese Schönheit aufzunehmen? Ist jemand von anderen Dingen präokkupiert, seien es Sorgen oder Pläne, so mag er wohl wahrnehmen, daß die Landschaft schön ist, aber er wird nicht fähig sein, sie zu genießen, sich von ihr affizieren zu lassen. Dieser Faktor spielt in jedem Erleben wertvoller Dinge eine Rolle. Wieweit empfange ich etwas voll bewußt, wieweit bin ich zerstreut, in irgendeiner Weise abwesend, wieweit bin ich in einem Erlebnis voll gegenwärtig? Die Zerstreutheit kann natürlich so weit gehen, daß man die Schönheit nicht bemerkt, sie geradezu übersieht. Ein gewisser Grad von Aufmerksamkeit ist für jede Wahrnehmung erforderlich, um so mehr, je geistiger das Objekt ist, und besonders für jedes Werterfassen. An dieses Minimum von Aufmerksamkeit denken wir jetzt nicht. Wir meinen vielmehr, daß wir die Schönheit zwar bemerken, aber zerstreut oder präokkupiert sind und uns darum in keiner Weise auf sie konzentrieren. Wir öffnen unseren Geist nicht für sie, wir sind innerlich nicht leer oder frei, um sie in uns hineinzutrinken. Diese innere Verfassung, dieses Sich-ganz-Öffnen oder besser: dieses volle Geöffnetsein ist ein neues wichtiges Element des Phänomens des gesamten ästhetischen Genusses.

Das erste ist die Wahrnehmung der Schönheit, die ja schon ein Organ für Schönheit voraussetzt. Sie weist eine vielfältige Abstufung bezüglich der Reichweite des Schönheitssinnes und hinsichtlich der Objekte auf, an denen man sie zu erfassen vermag. Jetzt sprechen wir von den Elementen des ästhetischen Genusses, die immer vorliegen, wenn es überhaupt zu einem echten ästhetischen *frui* kommt. Wir gehen davon aus, daß die Voraussetzung für das Erfassen der Schönheit, der Sinn für Schönheit in Natur und Kunst, voll gegeben ist.

Nach der Wahrnehmung der Schönheit ist als zweites das innere *vacare* zu nennen, das Freisein, das Geöffnetsein, die Abwesenheit von allem, was die volle Empfänglichkeit in diesem Augenblick stört. Dabei gibt es natürlich viele Stufen. Ein ausdrückliches Sich-Hingeben, Mitgehen, ehrfürchtiges Aufnehmen spielt besonders bei gewissen Kunstwerken eine große Rolle.

Das Affiziertwerden im allgemeinen

Der dritte entscheidende Faktor ist das Affiziertwerden. Wir haben über diese Form des Erlebnisses, die von genereller Bedeutung ist und auf vielen Gebieten unseres Lebens vorkommt, schon in verschiedenen anderen Büchern gesprochen. Besonders in dem Buch *Über das Herz*[8] haben wir das Affiziertwerden deutlich von den Antworten getrennt. Wir beschränken uns darauf, seine drei Grundmerkmale zu wiederholen. Das Affiziertwerden ist erstens ein rezeptives Verhalten im Unterschied zur „Spontaneität" der Wertantwort, wobei Spontaneität in einem besonderen Sinn dieses Wortes zu verstehen ist[9]; zweitens

8) U. a. im I. Teil, 2. Kapitel; vgl. auch *Ethik*, 17. Kapitel.

9) Vgl. *Ethik*, 22. Kapitel, und: *Das Wesen der Liebe*, Kap. IV, S. 123 f., 131 f., 137 ff.

kein bloßes Kenntnisnehmen im weitesten Sinn des Wortes, sondern die Wirkung eines Erkannten in meiner Seele, und zwar eine affektive Wirkung; drittens ein ausgesprochen intentionales Erlebnis; die „Wirkung" ist nicht einfach kausaler Natur wie der Schmerz im Finger, wenn ich mich brenne oder schneide, sondern eine ebenso intentionale, tief sinnvolle Beziehung wie eine Antwort, z. B. Freude, Begeisterung, Trauer usw.

Die Richtung der intentionalen Beziehung verläuft, wie in der Erkenntnis, vom Objekt zu meinem Geist und nicht, wie in der Antwort, von meinem Geist zum Objekt. Das ist der Sinn des Terminus rezeptiv, mit dem wir das Affiziertwerden charakterisieren; denn im Reiche der intentionalen Erlebnisse gibt es die zwei Grundrichtungen: die vom Objekt zu meinem Geist und die von mir zum Objekt gehende.[10]

Das Affiziertwerden weist offensichtlich ganz verschiedene Typen auf. Ein wichtiger eigener Typus ist das Affiziertwerden durch das Geliebtwerden, sei es das beglückende Eindringen der wahren Nächstenliebe in unsere Seele mit dem Hauch heiliger Güte, sei es das ganz andere Getroffenwerden von dem Strahl einer tiefen natürlichen Liebe, besonders der bräutlichen Liebe.

Natürlich ist der große Unterschied zu machen, über den wir in unseren Büchern *Metaphysik der Gemeinschaft*[11] und *Das Wesen der Liebe*[12] ausführlich sprachen: Entspricht die Art des Affiziertwerdens dem Gehalt der Liebe, die mir jemand zuwendet, oder nicht? Werde ich von der heiligen Güte der Nächstenliebe affiziert? Erhebt, rührt, beglückt sie mich oder bin ich durch einen pervertierten Hochmut unfähig, dem Gehalt dieses Strahles der Liebe gerecht zu werden? Affiziert er mich nicht oder in einer falschen Weise? Beglückt mich die bräutliche Liebe oder fasse ich sie so auf, als trete man mir zu nahe? Hier genügt die Erwähnung jenes besonderen Typus des Affiziertwerdens durch mir geltende Akte einer fremden Person. Dann liegt ein Affiziertwerden eigener Art vor, das Auftreffen eines mir geltenden Aktes, der mich in besonderer Weise zu affizieren intendiert. Ob das intendierte Affiziertwerden zustande kommt oder nicht, ob es mich vielleicht in ganz anderer Weise affiziert, ist eine andere Frage.

Handelt es sich nicht um das Affiziertwerden durch einen mir geltenden Akt, sondern um Träger von Werten oder Unwerten auf der

10) Diesen Unterschied führten wir schon in unserer ersten Arbeit: *Die Idee der sittlichen Handlung* breiter aus.

11) 2. Kapitel, S. 28 f., und 4. Kapitel, S. 38 f.

12) Kap. VI, 179 ff., und Kap. X, S. 306 ff.

Objektseite, so hat das Affiziertwerden wieder einen anderen Charakter. Auf die eminente Rolle, die es in der Liebe spielt, brauchen wir nicht eingehen. Nun denken wir an das Affiziertwerden durch die Schönheit einer Persönlichkeit, das Entzücktsein von ihr, das der Wertantwort der Liebe vorausgeht. Dieses Affiziertwerden tritt vielleicht am deutlichsten in dem Sich-Verlieben hervor.

Beim Erfassen sittlich bedeutsamer Güter spielt das Affiziertwerden nicht notwendig eine besondere Rolle. Das Erlebnis des Rufes, der an uns ergeht, besonders nachdem wir die sittliche Bedeutsamkeit des Gutes erfaßt haben, das Getroffenwerden von dem Ruf, das Erlebnis der Verpflichtung, das an unser Gewissen rührt, unterscheidet sich sehr von dem typischen Affiziertwerden. Es hat eine andere, eine einzigartige Art von Affektivität.

Sind wir jedoch tief beeindruckt von dem Verhalten und den Tugenden einer anderen Person, rührt und erbaut uns die sittliche Größe einer Persönlichkeit, dann liegt wieder ein typisches Affiziertwerden vor. Der sittliche Wert, den wir ja nur an anderen Personen erfassen, ermöglicht in seiner metaphysischen Schönheit ein *frui* im weitesten Sinn des Wortes. Er appelliert aber auch in besonderer Weise an unser Herz. Es wäre also falsch zu behaupten, das Affiziertwerden spiele keine große Rolle im sittlichen Bereich. Ganz im Gegenteil, es ist von besonderer Bedeutung, und zwar als typisches Affiziertwerden, falls es sittliche Werte sind, die uns an anderen Personen entgegentreten. Sobald es sich um sittlich bedeutsame Güter handelt, besonders wenn von ihnen ein verpflichtender Ruf ausgeht, tritt das typische Affiziertwerden zurück, bzw. nimmt es eine andere Form an.

Geht es um das *frui* der Schönheit, so kommen wir zu einem ganz eigenen klassischen Typus des Affiziertwerdens, dem durch die Schönheit in Natur und Kunst, also dort, wo die Schönheit thematisch ist und keine anderen Werte, auch nicht die Wahrheit, Thema sind.

Dann handelt es sich um das Affiziertwerden durch die bloße Sinnenschönheit oder die Schönheit zweiter Potenz, die geistige Schönheit in Natur und Kunst, die Sichtbarem und Hörbarem oder einem Werk der Literatur anhaftet.

Offenbar gibt es im Rahmen dieses Affiziertwerdens wiederum große qualitative Abstufungen, je nachdem, ob es nur eine Sinnenschönheit oder eine Schönheit zweiter Potenz ist; auch je nach Rang und Höhe der Schönheit zweiter Potenz.

Nähere Analyse des Affiziertwerdens durch die typische Sinnenschönheit

Wir wollen uns zuerst auf das Affiziertwerden durch die typische Sinnenschönheit konzentrieren, und zwar mit der gehaltvolleren, intensiveren Sinnenschönheit beginnen.

Wir hören den Klang einer wunderbaren Tenor- oder Sopranstimme. Nehmen wir an, das Gesungene sei weder schön noch häßlich, ein unbedeutendes, indifferentes Musikstück, aber eines, das der Stimme Gelegenheit gibt, sich zu entfalten, die Schönheit ihres Klanges voll zur Geltung zu bringen.

Wir erfassen die Schönheit der Stimme; sie affiziert und entzückt uns. Wir erleben deutlich, wie die Schönheit dieses Klanges beglückend und wohltuend in unsere Seele eindringt.

Dieses Genießen der Schönheit, dieses *frui*, mit dem wir sie gleichsam trinken, ist offenbar kein bloßes Erleben einer körperlichen Lust. Man spricht zwar oft von einem Ohrenschmaus. Aber obgleich dieses Wort auf ein wirkliches Phänomen hinweist, auf etwas, was sich deutlich von dem tiefen Genuß einer Schönheit zweiter Potenz unterscheidet, ist der Ohrenschmaus dennoch kein körperliches Gefühl. Niemals meint man damit eine echte körperliche Lust.

Es gibt ein körperliches Gefühl der Unlust, das ein schriller Ton hervorrufen kann, z. B. wenn man an einer Glasfläche mit einem scharfen Messer entlangfährt oder wenn ein Geräusch so laut ist, daß es für unsere Ohren unerträglich wird und man das Gefühl hat, es platze einem das Trommelfell. So gibt es offenbar auch ein körperlich angenehmes Gefühl, wenn ein Laut milde ist, unsere Ohren „sanft" behandelt. Dies ist besonders der Fall, nachdem uns ein Lärm durch seine Stärke „weh" getan hat.

Offenbar hat dies nichts mit dem Ohrenschmaus beim Hören von Musik zu tun. Diesen spendet uns kein bloßes Geräusch, sondern ein lieblicher Klang oder der Zusammenklang verschiedener Instrumente. Er ist ein ausgesprochen rein psychisches Wohltun, obwohl natürlich ein deutlicher Genuß des mit dem Ohr Wahrgenommenen. Dieser *Ohrenschmaus* muß scharf von dem eigentlichen *frui* einer Schönheit, und zwar auch dieser Sinnenschönheit der wunderbaren Stimme getrennt werden. Er ist das Erlebnis einer Wonne des Zusammenklanges und gewisser Melodien. Er bleibt immer etwas relativ Nebensächliches gegenüber dem eigentlichen Affiziertwerden von der Schönheit, ein Begleitphänomen, und zwar nur für einige besondere Fälle. In keiner Weise ist er eine Voraussetzung für das *frui* der Schönheit,

bzw. die Qualität des Ohrenschmauses, den ein Objekt spendet, ist durchaus nicht notwendig mit seiner Schönheit verbunden. Ja, bei der Schönheit zweiter Potenz ist diese Qualität gänzlich überholt, selbst wenn sie vorhanden wäre. Besser ausgedrückt: das *frui* der Schönheit zweiter Potenz schließt den Genuß des Ohrenschmauses aus.

Körperliche und gar lokalisierte Lustgefühle haben also mit dem *frui* von Schönheit nichts zu tun. Der sogenannte Ohrenschmaus ist kein körperliches Lustgefühl, wohl aber hat er eine besondere Beziehung zum „Hören". Er ist eine Wonne für das Hören als Sinneseindruck, im Unterschied zu der Delektabilität der Schönheit, die am Objekt erscheint, bzw. zu dem geistigen *frui* dieser Schönheit.

Hingegen ist das wahre Affiziertwerden von der Schönheit einer Stimme oder eines herrlichen roten Samtes primär rein psychischer Art. Die Schönheit, die wir klar erfassen, erfreut und entzückt uns. Sie erzeugt keinen Zustand der Lust in uns. Wir sind ganz auf das Objekt gerichtet. Wir blicken auf es hin. Seine Schönheit spendet unserem Geist etwas, sie sagt uns etwas. Diese sinnvolle Beziehung charakterisiert das Affiziertwerden. Doch richtet sich dieses Wort nicht an unseren Intellekt, sondern an unsere affektive Sphäre. Das schöne Ding erfreut und beglückt uns. Das Erfreutwerden ist ganz eigener Art. Diese Schönheit ist in besonderer Weise delektabel.

Die Delektabilität anderer Werte – z. B. großer Tugenden oder hoher Intelligenz eines reichen tiefen Geistes –, die in der Liebe eine wichtige Rolle spielt[13], ist, obgleich diese Werte und nicht ihre metaphysische Schönheit das Thema sind, zutiefst mit dieser metaphysischen Schönheit verbunden. Die Demut ergreift und erbaut uns als sittlicher Wert, aber dabei ist das Moment der Delektabilität nicht aktuell, während die besondere Schönheit der Demut, der *splendor* dieser sittlichen Tugend, spezifisch delektabel ist.

Erst recht tritt der tiefe Zusammenhang von Delektabilität und Schönheit hervor, wenn wir an die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren denken, die nicht wie die metaphysische Schönheit der Duft und die Ausstrahlung anderer Werte ist, sondern direkt am Objekt haftet. Die schöne Stimme, der herrliche rote Samt, die Schönheit eines Orangen tragenden Baumes sind spezifisch delektabel. Doch bestehen die Schönheit und ihr Wert keineswegs in der Delektabilität. Ganz im Gegenteil! Im Erfassen der Schönheit verstehen wir gerade ihre in sich ruhende Bedeutsamkeit, ihren Adel und ihre Würde. Aber es ist eine besondere Eigenart der Schönheit, daß sie delektabel ist, Entzücken

13) Vgl.: *Das Wesen der Liebe*, Kap. I.

spendet und an ein *frui* appelliert. Die Delektabilität ist im Wert der Schönheit, in ihrem besonderen Wesen fundiert und nicht umgekehrt die Schönheit in der Delektabilität.

Das „propter se ipsum" und Kants „Uninteressiertheit" gegenüber dem Schönen

Wir wollen nun versuchen, diese besondere Art des Affiziertwerdens durch die Sinnenschönheit herauszuarbeiten. Das Entzückt- und Beglücktwerden durch schöne Gegenstände ist qualitativ verschieden von der Qualität des Affiziertwerdens durch andere Dinge. Kant[14] zielte auf etwas Richtiges ab, als er von der Uninteressiertheit in unserem Verhältnis zum Schönen sprach. Gewiß, der Ausdruck „uninteressiert" kann leicht mißverstanden werden. Interpretiert man ihn als Indifferenz, so wäre es natürlich ganz unzutreffend, unser Verhältnis zur Sinnenschönheit (und nur von dieser spricht Kant, bzw. er identifiziert Schönheit mit Sinnenschönheit) als uninteressiert zu bezeichnen. Meint man hingegen mit Uninteressiertheit, daß wir an das schöne Objekt nicht als Mittel für irgendein nur subjektiv Befriedigendes, für unseren Vorteil, herantreten, so ist es natürlich richtig.

Zwei Elemente sind zu trennen. Erstens hat im Erlebnis der Schönheit eines Objektes dieses niemals die Funktion eines Mittels, selbst nicht des Mittels für ein anderes wertvolles Gut. Wir wenden uns ihm *propter se ipsum* zu. Zweitens spielt kein Interesse, d. h. kein persönlicher Vorteil, herein.

Diese zwei Merkmale charakterisieren jedoch nicht nur unser Verhältnis zum Schönen. Sie sind in jeder Wertantwort zu finden, wenn es sich nicht um bloße Mittel zur Verwirklichung eines Gutes handelt, das Träger eines Wertes ist. Diese Merkmale charakterisieren unser adäquates, gefordertes Verhalten allen „direkten" Gütern gegenüber, die als solche Träger eines Wertes sind. Die Transzendenz und das *propter se ipsum* sind auf dem sittlichen Gebiet ebenso vorhanden wie auf dem ästhetischen. Die Mittel für ein wertvolles Gut sind gleichfalls Träger eines Wertes. Sie nehmen an dem Wert des Gutes, dem sie dienen, teil. Sie sind aber als Mittel nur indirekt wertvoll, während das Gut, das der Zweck ist, direkt wertvoll ist.

Nun fragt es sich, wie weit der „erborgte" Wert des Mittels dem des wertvollen Zweckes qualitativ ähnlich ist. Die wirksame Medizin

14) *Kritik der Urteilskraft*, erster Teil, 1. Abschnitt, 1. Buch, 2 und 5.

ist wertvoll als Mittel für die Genesung des Patienten, wegen ihrer Wirkung für seine Gesundheit. Die Qualität dieses Wertes ähnelt offenbar im Prinzip dem Wert der Gesundheit. Das sittlich bedeutsame Gut, das die Gesundheit eines Menschen darstellt, macht diese Medizin indirekt sittlich bedeutsam.

Es ist interessant, daß die Mittel zur Herstellung oder Erhaltung eines schönen Gebildes, obwohl sie sicherlich indirekt wertvoll sind und nicht etwa nur „neutral", doch nicht indirekt schön sind. Weder ist der Mörtel schön, der die Steine in einem Bau verbindet, noch der unsichtbare Unterbau, noch alles, was bei Herstellung des Fundamentes für den Bau notwendig ist. Ebensowenig sind es der Pinsel oder der Meißel. Auch das Klavier – es sei denn als Möbel – ist nicht bloß deshalb schön, weil es ein unerläßliches Instrument für das Spielen einer herrlichen Sonate bildet. Der Träger kann als sichtbares Gebilde schön sein, aber sein indirekter Wert für das Ertönen der schönen Sonate auf dem Klavier ist nicht Schönheit.[15]

In der Kantischen Uninteressiertheit liegt zudem das Element des Kontemplativen[16], des aller Aktivität Entgegengesetzten. Die Transzendenz und das *propter se ipsum* finden sich auch in der Haltung der sittlichen Wertantwort, bei der ebenfalls kein Interesse im Sinn eines persönlichen Vorteils hereinspielt. Dagegen ist die Wertantwort auf sittlich bedeutsame Güter, die in besonderer Weise an den Willen appelliert, nicht kontemplativ.

Das kontemplative Element im Verhalten zur Schönheit, auch bei Kant und Schopenhauer

Hier kommt das Gemeinsame in der Ästhetik Kants und Schopenhauers zum Vorschein: die Betonung des kontemplativen Charakters in unserem Verhalten zum Schönen. Dabei spielt der Gegensatz von Wille und Vorstellung, von aktiv und kontemplativ eine zentrale Rolle.[17]

15) Natürlich kann bei Musikinstrumenten wie Klavier oder Geige der Klang des Tones mehr oder weniger schön sein, ein Unterschied, der dem Urteil zugrunde liegt, mit dem wir ein Instrument besser nennen als ein anderes. Dann liegt ein echter ästhetischer Wert des Instrumentes selbst vor, der ein direkter, aber zugleich auch ein indirekter Wert ist.

16) *Kritik der Urteilskraft*, 1. Teil, 1. Abschnitt, 1. Buch, 5.

17) Selbstverständlich hat der Terminus Wille bei Kant und Schopenhauer nicht die gleiche Bedeutung. Für Schopenhauer ist alles Streben, alles

Natürlich gibt es die kontemplative Wertantwort auf sittliche Werte anderer Personen, z. B. Verehrung oder Freude, und vor allem religiöse Meditation und Kontemplation.

Man kann aber, wie wir sahen, Schönheit nicht als das Objekt der Kontemplation definieren. Das Wesen der Schönheit, und zwar der thematischen Schönheit, muß man schon erfaßt und verstanden haben, um das Wesen des ästhetischen Genusses zu erfassen. So wichtig es ist, das kontemplative und völlig unpragmatische Wesen des ästhetischen Erlebnisses zu betonen, damit allein können wir nicht das Wesen des ästhetischen Genusses charakterisieren. Dazu bedarf es gerade des Kennens sowohl der Schönheit als eines Urphänomens wie der thematischen Schönheit, das es uns ermöglicht, die Art des Kontemplativen im ästhetischen Genuß von der Kontemplation in der sittlichen und vor allem in der religiösen Sphäre zu unterscheiden.

Dieser Versuch, das Erlebnis der Schönheit mit der kontemplativen Haltung als solcher zu identifizieren, ist besonders in der Ästhetik Schopenhauers[18] zu finden. Er führt offenbar zu unseligen Konstruktionen.

Im Zusammenhang mit dem schweren Irrtum, die Schönheit nicht als Eigenschaft des Objekts und als objektiven Wert anzuerkennen, behauptet Schopenhauer, daß alles schön gefunden werden kann, wenn man nur den Genius dafür hat, die Schönheit auf das Objekt zu übertragen. In dem Übertragen tritt der entscheidende Subjektivismus klar zutage. Es ist kein Entdecken, sondern ein Hineinverlegen. Sein Vergleich mit der Liebe macht dies nicht besser. Denn auch in der Liebe liegt zunächst eine Wertantwort vor – unabhängig davon, ob der Wert wirklich oder nur vermeintlich am Geliebten haftet. Wenn die Liebe uns darüber hinaus die Werte des Geliebten tiefer erschließt und sogar neue Werte an ihm enthüllt, so ist dies auch ein Entdecken und kein Übertragen oder Hineinprojizieren.

Aber obendrein hinkt der Vergleich mit der Liebe. Denn obwohl es wahr ist, daß ein künstlerisches Genie die Schönheit tiefer erfaßt und selbst dort sieht, wo sie dem Durchschnittsmenschen verborgen ist, bleibt doch die These, alle Dinge seien schön und es gebe keine häßlichen Dinge, schon auf dem Gebiet des Sichtbaren und Hörbaren in

Begehren, selbst das apersonale instinktive Drängen, Wille (a. a. O., 1. Band, 2. Buch; 3. Buch, § 38). Für Kant hingegen ist Wille nur der geistige personale Akt, der der König der Handlungen ist (vgl. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 2. und 3. Abschnitt).

18) A. a. O., 1. Band, 3. Buch; vgl., auch für das Folgende, u. a. §§ 34, 41 f. und 45.

der Natur fragwürdig; in der Kunst ist sie offenbar falsch. Dasselbe gilt erst recht für menschliche Haltungen wie Neid, Schadenfreude, Unreinheit, Flachheit, Dummheit, Verlogenheit, Unechtheit, also für das ganze Reich des metaphysisch Häßlichen.

Schopenhauers Behauptung, für das perfekte Genie seien alle Dinge schön, weist trotz der Falschheit dieser These auf etwas Wichtiges hin. Es ist durchaus wahr, daß bei den imitativen Künsten der geniale Künstler in eine verborgenere Schönheit der schönen Dinge eindringt und sie uns im Kunstwerk erschließt.[19] Wir sprachen schon im dritten Punkt des vorigen Kapitels von dieser Funktion der Kunst, die Konrad Fiedler richtig hervorhob. Die Natur enthüllt uns ganz neue Schichten der Schönheit und Poesie, nachdem wir Giorgione, Tizian, Rubens, Rembrandt gesehen, nachdem wir Shakespeare, Goethe, Keats, Hölderlin, Leopardi kennengelernt und verstanden haben. Diese Bereicherung im Erfassen der Schönheit und Poesie des Sichtbaren und Hörbaren, der Natur und des Lebens durch den Künstler ist sicher etwas sehr Wichtiges.

Es ist auch wahr, daß die Häßlichkeit des Dargestellten durch die künstlerische Transposition im Kunstwerk schön sein kann. Auf dieses Problem werden wir im zweiten Teil ausführlich eingehen.

Aber trotz alledem ist die Behauptung falsch, alles sei schön, wenn der Betrachter nur die Fähigkeit besitze, es zu entdecken. Es gibt häßliche Dinge in der Natur und vor allem triviale, langweilige Kunstwerke. Zudem ist selbstverständlich vieles Träger einer metaphysischen Häßlichkeit, wie das sittlich Niedrige, Gemeine, Böse, wie Dummheit, Flachheit, Arroganz, Mediokrität.

Auch Schopenhauers Behauptung, im ästhetischen Genuß trete bei dem konkreten schönen Objekt nur seine Spezies hervor und wir würden von unserer Individualität befreit, ist eine reine Konstruktion, die durch sein gesamtes System bedingt ist.[20]

Richtiges und Falsches in Schopenhauers Forderung nach Freisein von abstraktem Denken gegenüber dem Schönen

Aber Schopenhauer hat recht, wenn er sagt, daß wir für den wahren ästhetischen Genuß frei sein müssen vom Begehren und vom ab-

19) A. a. O., 1. Band, § 36 f., und 2. Band, Kap. 30.
20) A. a. O., 1. Band, §§ 38 und 45.

strakten Denken.[21] Das Freisein vom Begehren ist eine andere Form der Kantischen Uninteressiertheit. Das Befreitsein vom abstrakten Denken hingegen ist ein neuer wichtiger Beitrag Schopenhauers. Wenn wir das richtig Gesehene klar von allen Belastungen seines Systems herausstellen wollen, müssen wir sagen: Erstens treten wir im ästhetischen Genuß an das Objekt *propter se ipsum* heran; es ist niemals ein Mittel für etwas anderes. Wir verhalten uns kontemplativ. Zweitens ist unsere Beziehung zum Objekt völlig verschieden von der eines intellektuellen Erforschens. Sie unterscheidet sich radikal von jeder pragmatischen Haltung, von jedem Appell an unseren Willen und unser Handeln sowie von jeder erforschenden Erkenntnis.

Es gibt Menschen und besonders Philosophen, die aus einer erkennenden Einstellung nicht herauskommen können. Sehen sie eine schöne Landschaft, so fangen sie an, über das Wesen der Landschaft oder der Schönheit nachzudenken, statt diese Schönheit zu genießen, statt sich kontemplativ in sie zu versenken. Erst recht verhalten sie sich so gegenüber Architektur und anderen Kunstwerken. Das schöne Objekt wird sofort ein Objekt der Analyse, des Fragens und Suchens. Dies muß nicht immer philosophischer Natur sein; bei Kirchen z. B. kann es ein Nachdenken, Auslegen, Interpretieren sein. Man fragt etwa, wie viele Formen der Kirche den Monotheismus oder den christlichen Glauben widerspiegeln. Statt ihre Schönheit zu genießen oder sich durch die Schönheit in die Welt Gottes kontemplativ hineinziehen zu lassen, beginnt man intellektuell zu forschen. So brennend interessant und wertvoll dieses Nachdenken über den schönen Gegenstand ist, es ist nicht die den Trägern der Schönheit gebührende Einstellung. Diese ist rein kontemplativ; alles Erforschen, Suchen, Fragen dagegen ist nicht mehr rein kontemplativ. Bei dem Nachdenken, Forschen, Fragen ist die Wahrheit und deren Erkennen Thema. Beim *frui* der Schönheit in Natur und Kunst ist die Schönheit das Thema. Bei den höchsten Kunstwerken und der sublimen Natur erschließt sich die Welt über uns, wir werden *in conspectum Dei* gezogen. Natürlich ist dies bei jeder sakralen Kunst und allen Kirchen das primäre Thema. Aber es geschieht eben durch die Schönheit hindurch, nicht durch Spekulieren und Forschen.

Sogar alles philosophische und künstlerische Nachdenken und Forschen setzt, wenn es fruchtbar sein soll, das unmittelbare, rein kontemplative *frui* als einen vorphilosophischen Kontakt voraus. Nie darf es

21) A. a. O., 2. Band, Kap. 30, und 1. Band, § 34.

aber den ästhetischen Genuß ersetzen, nie darf es das volle *frui* verhindern.

Doch dieses volle kontemplative *frui*, auf das Schopenhauer mit Recht als Merkmal des ästhetischen Genusses hinweist[22], ist nicht nur im ästhetischen Genuß, sondern auch in manchen anderen Gebieten zu finden. Der Ineinanderblick, das Ineinandertauchen der Seelen in einer tiefen Liebe – besonders der bräutlichen – hat erst recht diesen kontemplativen Charakter, dieses volle Verweilen in der Gegenwart des Geliebten und dieses reine *propter se ipsum*. Seinen Höhepunkt erreicht das kontemplative *propter se ipsum* in dem kontemplativen Gebiet *par excellence*, dem Sich-Versenken in Gott.

Die Thematizität der Schönheit im Affiziertwerden von ihr, in Abgrenzung zu Spannung, Amüsement, Komik und Unterhaltung

Damit kommen wir zu einem zweiten Merkmal des Erlebnisses der Schönheit: der Thematizität der Schönheit. Im Ineinanderblick der Liebe ist die geliebte Person, die *unio* mit ihrer Seele, die gegenseitige Liebe das Thema; im kontemplativen Gebet Gott und die liebende Anbetung Gottes.

Aber wenn die Schönheit das Thema ist (natürlich denken wir dabei nicht an die metaphysische Schönheit, sondern an die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren in allen ihren Stufen), gewinnt auch das *frui* einen anderen Charakter. Darauf werden wir gleich noch zurückkommen.

Wir haben zwar bis jetzt nur von dem Teil des ästhetischen Erlebnisses gesprochen, der den Charakter des Affiziertwerdens hat, also von einem spezifisch rezeptiven intentionalen Erlebnis. Damit soll aber keineswegs behauptet werden, die Wertantwort auf das schöne Objekt, wie Begeisterung, Freude, Bewunderung – die zwar nicht rezeptiver wohl aber kontemplativer Natur ist –, gehöre nicht ebenfalls zum gesamten ästhetischen Erlebnis.

Die Art des Affiziertwerdens durch die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren variiert natürlich je nach Grad und Art der Schönheit des Objektes. Selbstverständlich variiert sie auch je nach der Fähigkeit des Subjektes, die Schönheit zu verstehen. Zunächst handelt es sich um die prinzipielle Fähigkeit, um seinen Sensus für Schönheit, um

22) A. a. O., 1. Band, § 38.

sein ästhetisches Organ, und um den Grad, in dem es dieses besitzt. Dazu kommt seine generelle Tiefe, sein Gesamtverhältnis zur Welt der Werte. Weiterhin variiert das Affiziertwerden bei ein und demselben Menschen je nach seiner momentanen Empfänglichkeit, die wiederum von sehr verschiedenen Faktoren beeinflußt werden kann.

Bevor wir auf die Variationen des Affiziertwerdens durch Schönheit eingehen, die von der Art des Objektes bzw. seiner Schönheit und von dem Subjekt her bedingt sind, müssen wir noch auf einen radikalen Unterschied zwischen dem Affiziertwerden im ästhetischen Genuß, in dem die Schönheit Thema ist, und sonstigen Arten des Affiziertwerdens, wie Amüsiertwerden und Gespanntsein, eingehen.

Es gibt viele Dinge, die uns amüsieren: Einladungen, Bälle, Spiele, bei denen wir selbst beteiligt sind, oder solche, denen wir nur als Zuschauer beiwohnen, wie Fußballspiele, Zirkus bis zu Stierkämpfen. Bei den letzteren ist das Amüsement mit einem Gespanntsein verknüpft. Wir sind ganz von dem Fortgang des Spieles, von der Spannung, wer siegen wird usw., gefangengenommen. Dieses Erlebnis ist lustvoll und bildet einen typischen Gegensatz zum Gelangweiltsein. Es gibt natürlich unzählige Differenzierungen, sowohl im Amüsement als in der Spannung. Diese kann einen pervertierten Charakter annehmen; sie kann einen gefährlichen sensationellen und einen harmlosen Charakter haben. Das Sich-Amüsieren kann heiter und entspannt sein oder sich mit Spannung verbinden. Unzählige andere Elemente können hereinspielen, wie die Befriedigung oder der Ehrgeiz zu gewinnen, wenn man selbst mitspielt, usw.

Uns interessieren die Formen des Amüsiertwerdens und Gespanntseins, die dem ästhetischen Genuß am nächsten kommen, sogar manchmal in den ästhetischen Genuß als ein Nebenelement einbezogen werden können und ihn dann natürlich sehr modifizieren.

Wenden wir uns zunächst dem Amüsiertwerden zu. Denken wir an eine lustige Farce, die keinen künstlerischen Wert besitzt, oder an einen ausgezeichneten Komiker. Beides kann uns zum Lachen bringen. Wir können es sehr genießen. Welcher Art ist dieser Genuß? Es ist eine Erheiterung, eine Wonne besonderer Art, über diese Komik zu lachen, ein Affiziertwerden *sui generis*, wie wir im 19. Kapitel über das Komische sehen werden, ein liebenswürdiges, heiteres, in einer legitimen Peripherie sich abspielendes Affiziertwerden. Es hat nichts von dem Gepacktwerden, von der leidenschaftlichen Note des spezifischen Gespanntseins. Auch das Genießen einer komischen Geschichte oder des guten Nachmachens einer anderen Person ist ein typisches Amüsiertwerden. Handelt es sich um Witze, um die Qualität des Witzigen,

dann spielt das Affiziertwerden durch ein geistiges Element, den *esprit*, hinein. Damit kommen wir dem ästhetischen Genuß schon näher.

Bei einem guten Detektivroman liegt eine ganz andere Form des Affiziertwerdens vor als das Amüsiertwerden. Es ist der typische Fall der Befriedigung durch Spannung. Dieser Genuß ist viel weniger liebenswürdig und heiter; er verbleibt keineswegs in einer harmlosen legitimen Peripherie. Der Roman packt uns, wir werden von der Geschichte gefangengenommen. Dabei führt uns die Spannung keineswegs in die Tiefe, sie hat einen viel dynamischeren Charakter als das oben behandelte Amüsiertwerden. Dieser Genuß gewährt uns eine ganz andere Form von Befriedigung.

In unserem Zusammenhang können wir nicht auf diese an sich so interessanten Unterschiede eingehen. Wir wollen nur diese beiden Arten des Affiziertwerdens von dem spezifischen Affiziertwerden durch die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren abgrenzen und untersuchen, inwieweit Amüsiertwerden und Gespanntsein in den ästhetischen Genuß einbezogen sein können und wie sie als dessen Teile modifiziert werden.

Im ästhetischen Genuß der Schönheit ist immer ein Bewußtsein des Wertes, der in sich ruhenden Bedeutsamkeit der Schönheit, und des schönen Objektes gegenwärtig. So sehr ich die Schönheit einer Blume genieße, so sehr ihre Betrachtung ein objektives Gut für mich ist, das Hauptgewicht bleibt immer das in sich edle Gebilde der Blume, ihr Adel, den sie unabhängig von mir und allem Genießen besitzt. Die Schönheit ihrer Farbe und Gestalt, in vielen Fällen auch ihr Duft, sind das Thema. Das Affiziertwerden durch Schönheit, so sehr es je nach der Art und Stufe der Schönheit variiert, tastet die Thematizität des wertvollen Objektes nicht an, analog zu den auf das Objekt antwortenden Stellungnahmen, z. B. Begeisterung, Freude.

Ein wesentliches Merkmal dieses „Werterlebnisses", des Affiziertwerdens durch Schönheit, ist die Tatsache, daß, obgleich *mir* dieses objektive Gut geschenkt wird, mein Affiziertwerden doch nie zum Hauptthema wird und die Thematizität des Wertes aufhebt.

In jedem wahren Genuß der Schönheit von sichtbaren und hörbaren Dingen liegt eine Haltung dem schönen Objekt gegenüber, die eine Analogie zur Ehrfurcht darstellt. Gegenüber der sublimen, verklärten Schönheit in der Natur ist es nicht nur ein der Ehrfurcht analoges Verhalten. Eine Landschaft wie der Grand Canyon oder die Albaner Berge, vom Kapitol in Rom aus gesehen, ergreift uns in einer Weise, die uns auch mit Ehrfurcht vor dieser Schönheit erfüllt. Überall, wo

es sich um eine Schönheit zweiter Potenz handelt, ist dieser ehrfürchtige Aufblick eindeutig gegeben, ganz gleich, ob es sich um eine Schönheit in Natur oder Kunst handelt. Bei jedem ästhetischen Genuß, selbst dem einer bescheideneren Schönheit, liegt zumindest ein der Ehrfurcht analoges Element vor, das mit dem Primat des Wertes des Objektes, mit der Tatsache, daß dieser Wert und nicht mein Genuß das Hauptthema ist, Hand in Hand geht. Hierin ist wohl der entscheidende Unterschied zwischen dem Amüsiertwerden oder dem Gespanntsein einerseits und dem Affiziertwerden durch Schönheit andererseits zu finden.

Sicher besteht kein Zweifel, daß die Spannendheit in der Literatur eine legitime Rolle spielt. Wir denken jetzt nicht an das Interesse, das jeder gute Roman und jedes potente Drama in uns erwecken muß, nicht an die Neugier, wie es weitergehen wird, die der Fortlauf der Geschichte im Roman oder Drama in uns erregen muß. Würde dieses Element ganz fehlen, dann wäre der Roman oder das Drama langweilig. Diese Art des Interesses ist eine Art des Affiziertwerdens, die für den Roman und das Drama unerläßlich ist und sich ganz im Rahmen des echten künstlerischen Affiziertwerdens bewegt. Wir denken vielmehr an eine Spannendheit, die gewisse Romane im Unterschied zu anderen besitzen, obwohl beide von gleichem künstlerischen Rang sind, ja der in diesem Sinn weniger spannende Roman sogar künstlerisch überlegen ist. Die Novellen von Kleist wie *Michael Kohlhaas*, *Das Erdbeben in Chili* oder *Der Zweikampf* sind sehr spannend. Stifters Novellen haben nicht diesen spezifisch spannenden Charakter. Die Romane Dostojewskis sind ungeheuer spannend, während der König aller Romane, *Don Quijote* von Cervantes, nicht diesen Charakter hat. Das spannende Buch können wir nicht aus der Hand legen; es drängt uns, den Fortgang zu erfahren. Wir sind in den Gang der Geschichte so einbezogen, daß sie uns nicht losläßt.

Uns kommt es darauf an, zu zeigen, wie dieses Gepacktwerden von einem echten Kunstwerk sich von dem oben geschilderten außerkünstlerischen Affiziertwerden, etwa durch das Spannende eines Detektivromans, unterscheidet. Es ist nicht nur der Unterschied, daß in diesem eine „nackte" Spannung vorliegt, während in jenem die Spannendheit mit der Schönheit und all ihren Elementen der Größe und Tiefe verbunden ist. Nein, auch die Qualität des Gespanntseins ist eine andere. Bei großen literarischen Kunstwerken ist die Spannendheit dienend; sie dient der Entfaltung der Schönheit, Tiefe und Größe des Kunstwerks. Der Detektivroman dagegen lebt von ihr. Die Spannendheit eines bedeutenden, in die Tiefen der menschlichen Seele hineinleuchtenden Romans, z. B. von Dostojewski, ist gehaltvoll; sie ist ein Mittel für die künstlerische Größe des Ganzen, wie ein Crescendo ein herrliches Mittel und darüber hinaus ein Träger der Schönheit in der Musik ist. Diese Spannendheit ist selbst etwas Tiefes, während sie im Detektivroman etwas Dünnes und Peripheres hat. Im großen literarischen Kunstwerk appelliert sie in keiner Weise an Sensation, selbst nicht an eine harmlose oder legitime.

Analog ist es mit dem Amüsanten. Das Komische im Roman und Drama, die echte Kunstwerke sind, amüsiert uns nicht nur, sondern affiziert uns auf ganz verschiedene Weise. Die große klassische Komik, die wir im *Don Quijote* von Cervantes finden, trifft uns in einer ganz anderen Schicht. Sie entzückt uns in der Tiefe, sie ist ein dienender Faktor der Gesamtschönheit des Werkes. Mit der Komik Sanchos ist echte Weisheit verknüpft. Die Komik Don Quijotes ist tragisch mit dem Adel seiner Größe und Tiefe, mit seinem edlen Irrsinn verflochten. In all dem liegt eine große Wahrheit, die uns in unserer Tiefe trifft.

Die Wonne, die uns diese hohe künstlerische Welt gewährt, ist durch einen Abgrund von dem Amüsement geschieden, das uns der Komiker verschafft. Gewiß, man muß in beiden Fällen lachen, aber es gibt eben viele Arten des Lachens. Dieses kann sehr verschiedene Qualitäten haben, fast ebenso wie das Weinen. Im *Don Quijote* ist nicht das Amüsante in das Kunstwerk verwoben, sondern nur die Komik, die ja eine große Fülle verschiedener Qualitäten, Tiefenunterschiede und Werte aufweist. Bei einem Komiker oder bei einer Farce liegt eine periphere Komik ganz anderer Qualität vor, sie amüsiert uns. Aber bei der größten, tiefsten Komik im *Don Quijote* ist von Amüsiertwerden keine Rede. Die Wirkung, die Qualität des Affiziertwerdens ist eine ganz andere.

Es gibt auch Lustspiele, die echte Kunstwerke sind, wie *Le Médecin malgré lui* oder *Monsieur de Pourceaugnac* von Molière oder die *Locandiera* von Goldoni, bei denen ein Element des Amüsanten in das Kunstwerk verwoben ist. Es handelt sich nicht nur um eine bestimmte Art der leichteren Komik, sondern, besonders bei Goldoni, um eine graziöse Note, die uns auch unterhält. Ein gewisses Unterhalten ist eine der intendierten Wirkungen; zudem ist es der Ausdruck einer edlen Bescheidenheit.[23]

23) Ich erinnere mich an die Äußerung eines italienischen Steinmetzes, der jahrelang Hilfsarbeiter im Atelier meines Vaters war. Er ging einmal in München ins Theater, wahrscheinlich in eine Oper. Danach machte er die charakteristische Bemerkung zu meiner Mutter: „In Italien gehen die Men-

Der dargebotene künstlerische Gehalt: die graziöse Anmut, der künstlerische Wert, ist viel weniger tief als in vielen anderen, größeren Kunstwerken, z. B. in den Lustspielen Shakespeares *Was ihr wollt* oder *Wie es euch gefällt*. Die leichte unterhaltende Form, in der dieser liebenswürdige künstlerische Gehalt dargeboten wird, hat eine Analogie zu dem außerkünstlerischen Amüsanten. Aber analog wie das Spannende kann dieses Amüsante in gewisse Kunstwerke hineingenommen werden, zu denen es gehört, uns nicht zu ergreifen, unsere Seele nicht durch eine tiefe Poesie zu entzücken, durch eine Größe zu erschüttern, durch eine sublime Schönheit zu rühren und zu erheben, sondern uns ihre liebliche Schönheit, ihren anmutvollen Geist in „leichten Gefäßen" darzubieten und uns zu unterhalten. Doch auch dieses Unterhalten ist ganz anderer Natur als bei der bloßen Farce. Das Kunstwerk, seine Grazie und Anmut bleiben das Hauptthema und nicht unser Unterhaltenwerden. Die leichte, liebenswürdige Form, der Appell, den das Werk an uns richtet, z. B. Goldonis *Locandiera* oder *La bottega del caffè*, ist für diese besondere Art künstlerischen Gehaltes die gegebene.

Abschließend wollen wir auf die entscheidenden Punkte zurückkommen. Im ersten Kapitel sahen wir, daß die These von G. F. Moore, der den ästhetischen Wert nur im Ganzen des adäquaten Erfassens und Genießens des Schönen erblickt, falsch ist. Der entscheidende ästhetische Wert haftet am Objekt, unabhängig von uns und unserem Genießen. Dies gilt sowohl für die metaphysische Schönheit wie für die des Sichtbaren und Hörbaren, wenn auch in sehr verschiedener Weise. Diese Schönheit ist ein Wert im vollen Sinn des Terminus, ein in sich Bedeutsames, dessen Bedeutsamkeit weder vom Wechsel der Zeiten noch von irgendeiner Beziehung zu der Person abhängt.

Sowohl der Akt des Erfassens dieses Wertes als auch das Affiziertwerden durch ihn und die adäquate Wertantwort auf ihn sind Träger eines Wertes, jedoch eines ganz anderen, eines personalen Wertes, der scharf von der Schönheit getrennt werden muß. Endlich besitzt auch der Sachverhalt, daß auf etwas Schönes eine adäquate Antwort erteilt wird, einen Wert, den der Erfüllung der Gebührensbeziehung. Ihm steht der Unwert der Verständnislosigkeit für ein Schönes und die falsche Antwort auf dieses entgegen.

schen ins Theater, um sich zu amüsieren, in Deutschland hingegen, um zu lernen." (*„In Italia vanno al teatro per divertirsi, in Germania per istruirsi."*)

Beide Einstellungen zur Kunst, hier zum Theater, sind zwar nicht die klassischen, trotzdem wies er auf etwas sehr Wichtiges hin.

Wir sahen weiter, welche Rolle das echte Affiziertwerden für das besondere Wesen des ästhetischen Genusses spielt, dieses geistigen Affiziertwerdens besonderer Art. Bei der metaphysischen Schönheit ist die Schönheit selbst nicht thematisch. Das Affiziertwerden von ihr bleibt immer zutiefst mit dem Affiziertwerden durch den Wert verbunden, der Träger dieser Schönheit ist. Hingegen hat das Genießen, das *frui* der Schönheit im Reich des Sichtbaren und Hörbaren einen besonderen Charakter. Das Affiziertwerden von dieser Schönheit ist nicht mit dem Getroffenwerden durch andere Güter und ihre Werte verbunden, sondern die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren als solche spricht direkt zu uns. Wir wiesen auf die spezifische Delektabilität der Schönheit hin, die sich natürlich auch in der Art des Affiziertwerdens ausweist.

Die Schönheit zweiter Potenz in der Kunst, die uns im zweiten Teil beschäftigen wird, wirkt in mannigfacher Form auf uns. Sie packt, entzückt, rührt, erhebt, beglückt uns. Sie weitet unseren Geist, befruchtet ihn, zieht uns in die Tiefe; sie entspannt uns einerseits, obwohl sie in uns auch Spannung im höchsten Sinn erzeugt.

Bei der Kunst kommt noch etwas Besonderes hinzu, das allerdings über den Genuß hinausgeht. Die wahren Künstler erschließen uns ja die Schönheit der Natur und des Lebens in tieferer Weise, als sie uns ohne ihre Hilfe zugänglich wäre.

Gewiß, es gibt in dieser Hinsicht besonders wache Geister, die das Leben und die Natur, obgleich sie keine Künstler sind, in ihrer tiefen Schönheit erfassen. Aber im allgemeinen ist es zweifellos richtig – wie Konrad Fiedler besonders betonte –, daß die Kunst die bedeutende pädagogische Mission hat, uns die Augen für die Schätze von Schönheit zu öffnen, die das Leben und die Natur besitzen. Hugo von Hofmannsthal weist darauf mit den schönen Worten hin:[24]

„Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. ‚Die Natur wollte wissen, wie sie aussah, und schuf sich Goethe.' Und Goethes Seele hat widerspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst. Und dann gibt es Künstler, die waren viel kleinere Spiegel, wie enge stille Brunnen, in denen nur ein einziger Stern blinkt: die gossen den Schmelz ihrer Seele um ein einziges Ding und tauchten ein einziges Fühlen in Schönheit. So einer war Eichendorff, der das sehnende Suchen offenbarte und das rätselhafte Ruhen der atmenden Nacht, wenn

24) *Gesammelte Werke, Prosa I*, „Eleonora Duse", ‚Die Legende einer Wiener Woche', S. Fischer, Frankfurt a. M. 1950, S. 84.

die Brunnen plätschern. Und Lenau hat dem Schilf reden zugehört und der Schönheit der Heide einen Namen gegeben. Und manche Wolken, schwere goldengeballte, haben ihre Seele von Poussin, und manche, rosigrunde, von Rubens ... Und es gibt Regungen unserer Seelen, die Schumann geschaffen hat; und es gibt Gedanken, die ohne Hamlet uns nie geworden wären; und viele unserer Wünsche haben die Farben aus einem vergessenen Bild und den Duft von einem verwehten Lied."

17. Kapitel

Die Mannigfaltigkeit ästhetischer Werte

Schönheit im engeren und weiteren Sinn

Es ist noch erforderlich, ein Wort über die Schönheit im engeren und weiteren Sinn des Wortes zu sagen. Wie wir im Reich der sittlichen Werte zwischen dem allgemeinen, alles Sittliche umfassenden „sittlich gut" und der Güte unterscheiden, mit der wir einen bestimmten sittlichen Wert meinen, so gibt es auch den Begriff von schön, der mit der allgemeinen Eigenschaft des ästhetisch Wertvollen gleichbedeutend ist, und Schönheit in einem engeren Sinn, die durch ein besonderes Element der Holdheit, des wonnevollen Glanzes charakterisiert ist.

Denken wir an den Chor ‚Deinem Gatten kehre wieder'[1] am Ende des zweiten Aktes von Glucks *Orpheus und Euridike*, an das *Laudate Dominum* von Mozart oder an das Quintett ‚Einer Weise mild und hehr' im dritten Akt der *Meistersinger* von Wagner, so steht die typische Schönheit im engeren Sinn des Wortes vor uns. Hingegen hat die gewaltige *Toccata und Fuge* in d-Moll für Orgel von J. S. Bach oder *Die große Fuge, opus 133*, in B-Dur für Streichquartett von Beethoven nicht die herzschmelzende Qualität dieser Schönheit. Es wäre ganz falsch, die Schönheit im engeren Sinn für eine bloße Sinnenschönheit zu halten. Auch diese Schönheit, z. B. des *Fischfangs* von Raffael[2] oder des *sterbenden Sklaven* von Michelangelo, ist eine höchste Schönheit zweiter Potenz. Sie besitzt die gleiche Geistigkeit wie die Schönheit der Kraft, des Gewaltigen.

Heute besteht bei vielen Menschen die Gefahr, die spezifische Schönheit, auch im sublimsten Sinn, mit einer bloßen Sinnenschönheit primi-

1) Übersetzung aus dem Italienischen von Sander.
2) Einer der Kartons von Raffael im Victoria and Albert Museum in London.

tiverer Art zu verwechseln und sie darum unter die anderen, nicht spezifischen Formen der Schönheit im allgemeinen Sinn zu stellen. Solche Menschen sind von einem Haß gegen die Harmonie, selbst im höchsten Sinn des Wortes, erfüllt und idolisieren sogar das grauenvolle Disharmonische. Sie spielen die Kunst der Mayas in Mexiko gegen die griechische Kunst aus.

Uns liegt vor allem daran, die beiden Bedeutungen von schön abzugrenzen: erstens Schönheit als mehr oder weniger gleichbedeutend mit ästhetisch positiv, zweitens als ein besonderer, obschon noch sehr umfassender ästhetischer Wert. Bei dieser Unterscheidung handelt es sich offenbar nicht um Höhenunterschiede, also auch um etwas ganz anderes als die Verschiedenheit von spezifischer Sinnenschönheit und der sublimen geistigen Schönheit, d. h. der Schönheit zweiter Potenz.

Alles Gesagte muß aber von unserer früheren Feststellung unterschieden werden, daß das Verhältnis des Grundwertes schön – also schön im weiteren Sinn des Wortes – zu allen ästhetischen Werten nicht dasselbe ist wie das von sittlich gut zu allen sittlichen Werten. Es gibt ästhetische Werte wie elegant, witzig, unterhaltend, die nicht einmal als Unterarten der Schönheit im weiteren Sinn angesehen werden können. Andrerseits kann man nicht leugnen, daß sie ästhetische Werte sind, obgleich an der Grenze des Ästhetischen.

Vielfältigkeit der ästhetischen Wertqualitäten

Wir müssen auch noch auf die Fülle ästhetischer Werte hinweisen, auf die Mannigfaltigkeit verschiedenartiger ästhetischer Qualitäten. Die Sphäre des Ästhetischen ist in dieser Hinsicht noch reicher und vielfältiger als die des Sittlichen. Im Reich der metaphysischen Schönheit gibt es nicht nur qualitative Verschiedenheiten, sondern je nach dem Werttypus, dessen Abglanz und Duft diese Schönheit ist, hat sie einen qualitativ neuen Charakter. Die Schönheit der Heiligkeit ist nicht nur größer und höher als alle anderen metaphysischen Schönheiten, sie hat auch eine völlig neue ästhetische Qualität. Sie ist qualitativ etwas ganz anderes als die Schönheit der sittlichen Werte. Die metaphysische Schönheit der sittlichen Werte unterscheidet sich wiederum qualitativ von der der verschiedenen Wertfamilien, die wir früher, in inadäquater Weise, als „intellektuelle" zusammenfaßten.

Aber der qualitativ neue Charakter der jeweiligen metaphysischen Schönheit erstreckt sich ebenso auf die verschiedenen Wertqualitäten innerhalb einer Wertfamilie. Die Schönheit der Demut oder der Reinheit ist nicht nur auf Grund der Höhe dieser Werte eine höhere, sondern sie hat auch qualitativ eine andere Note als die Schönheit der Redlichkeit oder Verläßlichkeit. Uns kommt es hier nicht so sehr auf den qualitativen Reichtum innerhalb der metaphysischen Schönheit an als auf die ganz verschiedenen ästhetischen Wertqualitäten, die wir auch im Reich des Sichtbaren und Hörbaren und besonders innerhalb der Schönheit zweiter Potenz finden.

Wir haben über die Fülle der geistigen Qualitäten, die diese Schönheit enthält, ausführlich gesprochen. Jetzt werden wir von einem anderen Gesichtspunkt die Verschiedenheit ästhetischer Werte im allgemeinen aufweisen. Man hat oft das Liebliche von dem Grandiosen, das Anmutige von dem Erhabenen unterschieden. Doch wollen wir darauf aufmerksam machen, daß die Differenzierung ästhetischer Werte viel weiter geht.

Genialität, Tiefe, Potenz, Notwendigkeit

Bezeichnen wir ein Kunstwerk als genial, so haben wir einen ganz bestimmten ästhetischen Wert im Auge. Gewiß, auch er ist eine Unterart des Schönen, wenn wir dieses Wort im weiteren Sinn fassen – er stellt jedoch gegenüber der Schönheit im engeren Sinn etwas Neues dar. Schon die Tatsache, daß diese Qualität innerhalb des Ästhetischen sich nur auf Kunstwerke und nicht auf die Natur bezieht, läßt diese Verschiedenheit hervortreten. Sicherlich können wir diesen Wert ebenso von einem philosophischen Werk, einer Entdeckung, einem Feldzug usw. aussagen. Man könnte also fragen: Ist genial nicht ein viel allgemeinerer Werttypus, der wie alle echten Werte zudem eine metaphysische Schönheit besitzt? Ist nicht das Faktum, daß ein philosophisches Werk, eine wissenschaftliche Entdeckung, der strategische Plan für eine Schlacht, die Verfügung, der „Schachzug" eines Staatsmannes alle genial sein können und auch Personen auf Grund einer großen Begabung als genial bezeichnet werden können, ein Hinweis darauf, daß Genialität nicht ein ästhetischer, sondern ein eigener, besonderer Werttypus ist, der wie alle anderen Werte eine bestimmte metaphysische Schönheit besitzt?

Selbst wenn dies der Fall wäre, zielen wir doch, wenn wir Genialität von einem Kunstwerk prädizieren, auf einen besonderen ästhetischen Wert ab; denn auf den verschiedenen anderen Gebieten hat sie einen mehr analogen Charakter. Wir könnten sagen: Bei einem Kunstwerk handelt es sich um eine ästhetische Genialität, um einen

echten Wert, der sich von der Schönheit im engeren Sinn unterscheidet, aber ein Element der Schönheit im weiteren Sinn ist. Dann besteht kein Einwand dagegen, daß genial, auf ein Kunstwerk angewendet, einen bestimmten ästhetischen Wert darstellt.

Eine andere Prädikation, die wir nicht nur auf Kunstwerke, sondern auch auf die Natur und natürlich auf viele andere Gebiete anwenden können, ist die Tiefe. Sie ist ein ganz elementarer, allgemeiner Wert, ein Urphänomen. Innerhalb des Ästhetischen spielt sie eine ganz besondere Rolle. Mit dem Urteil, Mozarts *Figaros Hochzeit* sei viel tiefer als Rossinis *Barbier von Sevilla,* meinen wir etwa, was für den künstlerischen ästhetischen Wert eine entscheidende Rolle spielt. Wenn wir die Schönheit eines Materials, z. B. eines schönen Samtes, weniger tief nennen als die einer herrlichen Landschaft, die Schönheit einer Landschaft wie des Genfer Sees weniger tief als die des Golfes von Spezia, so zielen wir ebenfalls auf etwas vom ästhetischen Standpunkt entscheidend Wichtiges ab. Es geht hier offenbar nicht um die metaphysische Schönheit der Tiefe im allgemeinen, sondern um eine direkte Charakteristik der Schönheit. Wir meinen nicht eine metaphysische Schönheit, die mit der Schönheit zweiter Potenz des Sichtbaren und Hörbaren zusammenwirkt, sondern eine Charakteristik der Schönheit selbst.

Zweierlei liegt gleichsam vor, wenn wir z. B. ein Kunstwerk, eine Landschaft im Vergleich zu anderen als tiefer bezeichnen: erstens die Wertqualität der Tiefe, die als solche von größter Bedeutung ist. Wir sagen von Shakespeares *King Lear* oder Beethovens *neunter Symphonie, sie seien von letzter Tiefe.* Zweitens können wir von einer tieferen und periphereren Schönheit sprechen. Dann ist nicht das jeweilige Gebilde als Träger der Tiefe charakterisiert, die einen eigenen Wert bildet, sondern die Tiefe ist eine Charakteristik der Schönheit selbst.

Eine andere ästhetische Wertqualität ist die Potenz. Sie haftet hauptsächlich an Kunstwerken; wir können sie kaum von Landschaften aussagen. Sie ist, wenn von der Schönheit prädiziert, ein spezifisch ästhetischer Wert, aber ihr Verhältnis zur Schönheit ist ein anderes als das der Tiefe zur Schönheit.

Wiederum ein ganz anderer ästhetischer Wert liegt in der Notwendigkeit vor, die einem Kunstwerk und auch einer Landschaft anhaften kann. Wir meinen zunächst die innere Notwendigkeit, das Gegenteil alles Willkürlichen, Zufälligen, sinnlos Aneinandergereihten.

Wie wir sahen, gibt es Landschaften, von denen man sagen kann: „Sie könnten auch anders sein." Bei anderen sagt man hingegen: „So müssen sie sein!"

Eine noch unvergleichlich größere Rolle spielt diese innere Notwendigkeit in der Kunst. Sie ist so bedeutsam, daß wir sagen können: Je größer die innere Notwendigkeit, desto höher steht das Kunstwerk.

Diese Notwendigkeit besitzt wohl eine Analogie zur Notwendigkeit eines Wesensgesetzes im Unterschied zu einem bloßen Faktum, aber sie ist nicht dieselbe. Darauf werden wir im zweiten Teil eingehen. Hier sei nur die Bedeutung des ästhetischen Wertes der inneren Notwendigkeit herausgehoben, der einen entscheidenden Einfluß auf die Schönheit – im weiteren Sinn – einer Landschaft oder eines Kunstwerkes besitzt.

Eine andere Notwendigkeit bei Kunstwerken wie bei philosophischen und religiösen Büchern bezieht sich nicht so sehr auf die Komposition als darauf, daß es sich um ein „Wort" handelt, das *gesagt* werden mußte, das „ausgesprochen" werden sollte. Diese andere Dimension der Notwendigkeit ist für den Rang eines Kunstwerks gleichfalls von großer Bedeutung. Je mehr ein Werk diese Dimension der Notwendigkeit besitzt, um so bedeutender und ästhetisch wertvoller ist es. Auf dieses Phänomen der Notwendigkeit werden wir ebenfalls im zweiten Teil noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Die aufgezählten ästhetischen Wertqualitäten, die sich von der Schönheit im engeren Sinn unterscheiden, mögen genügen, um auf die Vielgestaltigkeit der ästhetischen Werte hinzuweisen.

Wir sprachen von der Schönheit im engeren und weiteren Sinn, z. B. dem Kraftvollen, Gewaltigen, Großartigen. Vor allem wiesen wir auf die Bedeutung anderer ästhetischer Werte wie Tiefe, Genialität, Potenz hin. Im nächsten Kapitel wollen wir auf den ästhetischen Wert eingehen, der in einem gewissen Sinn an der Grenze des Reiches der Schönheit liegt: die Eleganz.

18. Kapitel

Die Eleganz

Ihre Diesseitigkeit
Ihr Verhältnis zur Grazie und zum Mondänen

Die Eleganz ist eine ästhetische Wertqualität, die an der Grenze der Schönheit im weiteren Sinne des Wortes liegt, aber sie ist zweifellos ein echter ästhetischer Wert. Sie ist nicht wie das Amüsante eine Qualität, die ihre Bedeutsamkeit von ihrer Wirkung auf eine Person ableitet, sondern etwas in sich Bedeutsames, das objektiv einem Gegenstand eignet.

Das Elegante hat wie die übrigen qualitativen Werte ein ausgesprochenes Gegenteil: das Unelegante, das nicht nur ein reiner Wegfall der Eleganz, sondern eine echte Antithese ist. Sagen wir von jemand, er kleide sich unelegant, ungepflegt, schlampig, in nicht zusammenpassenden Farben, seine Gestalt sei plump, er lasse sich in seinem Benehmen gehen, dann zielen wir auf eine echte Antithese zur Eleganz ab. Stellen wir hingegen fest, daß jemand zwar ordentlich und nicht häßlich, aber langweilig angezogen ist, so zielen wir nur auf den Wegfall der Eleganz ab.

Die Eleganz ist im Unterschied zu den meisten typischen ästhetischen Werten, besonders zu der Schönheit zweiter Potenz, ganz auf das Diesseits bezogen. Sie hat keinen Platz in der Ewigkeit. Sie ist auch nicht, wie alle typisch ästhetischen Werte, z. B. lieblich, anmutig, poetisch, *per eminentiam* in Gott und in der Ewigkeit zu finden. Sie ist keine Botschaft Gottes. Oft hat sie etwas Mondänes und bildet darum einen Grenzfall in der Welt der Werte.

Die Eleganz kann mit einer gewissen Schönheit gepaart auftreten; aber die Schönheit zweiter Potenz schließt die Paarung mit Eleganz aus.

Innerhalb der übrigen ästhetischen Werte steht sie der Grazie am nächsten. Dennoch bestehen zwischen beiden große und entscheidende

Unterschiede. In der Eleganz steckt eben oft ein Element des Mondänen, das bei der Grazie völlig fehlt. Aber das ausgesprochen Ungraziöse ist auch nicht elegant. Das Graziöse hat nichts Mondänes und tritt häufig in einer Form auf, bei der die Eleganz ganz überholt ist. Nur darin berühren sie sich, daß das Ungraziöse, Plumpe ebenso einen Gegensatz zur Eleganz bildet.

Träger der Eleganz: Kleider, Tanz, Ballett, Musik

Wir werden die Eigenart dieser ästhetischen Qualität, die wir mit Eleganz bezeichnen, klarer verstehen, wenn wir uns zunächst auf die Bereiche besinnen, in denen wir von elegant und unelegant reden, bzw. an die Gegenstände denken, die elegant sein können.

Wir sprechen zuerst von eleganten Kleidern, und zwar besonders von moderner Männer- und Frauenkleidung. Die Eleganz ersetzt bei den modernen männlichen Kleidern die Schönheit, d. h., Schönheit kommt bei ihnen nicht in Frage.[1] Bei der weiblichen Kleidung kön-

1) Die Kleidung der Männer war oft noch bis in die Biedermeierzeit hinein schön; ausgesprochen schön war sie vor allem im Mittelalter, in der Renaissance, im Barock und Rokoko. Aber die prosaischen, heute üblichen langen Hosen, die seit 150 Jahren getragen werden und durch die, im Gegensatz zu Reithosen, der Zusammenhang mit der Form der Beine mehr oder weniger ausgeschaltet ist, können keine Träger von Schönheit sein. Auch die Jacke hat diese Art von Prosa, die mit der Schönheit nicht vereinbar ist. Selbst das Material und die Farben sind nüchterner als in früherer Zeit. Vor allem hat die Männerkleidung heute eine andere Funktion. Die Entpoetisierung unseres Lebensraumes, die mit der Industrialisierung tief verbunden ist, geht auch mit einem Desinteressement am adäquaten Ausdruck Hand in Hand, mit einem Verlust des Sinnes und Wertes der „Formung" unseres Lebens. Dies ist der Sieg von Komfort und Nützlichkeit über Schönheit. Die adäquate Formung der Kleidung, die früher je nach Stand und Berufsarbeit wechselte, wird als überflüssig angesehen. Daß die Verschiedenheit des Standes und des Berufes sich in der Verschiedenheit der Kleidung ausdrückt, wird als undemokratisch empfunden. Die Krawatte ist noch der letzte Teil in der männlichen Kleidung, der nicht nur elegant, sondern auch schön sein kann.

Nur in den Uniformen von Offizieren, besonders der Marine, finden wir noch das Prinzip der adäquaten äußeren Form des Berufes.

Heutzutage kann man häufig ein Verlangen nach einer männlichen Kleidung beobachten, die weniger nüchtern und prosaisch ist. Das äußert sich manchmal auch in der Kleidung der Hippies, bei denen nicht nur das Sich-Gehenlassen, der Protest des Bohemien gegen Ordnung und Reinlichkeit den Ausschlag gibt, sondern ein sinnvolles Verlangen, aus der Nüchternheit der Kleidung und des Aussehens herauszukommen. Ihre farbigen Kleider und langen Haare können ausgesprochen schön sein.

nen Eleganz und Schönheit gepaart auftreten. Zu dieser Eleganz gehört natürlich die entsprechende Figur. Die Gestalt des Menschen kann nicht nur schön sein, was besonders bei der nackten Gestalt in Frage kommt, sondern auch elegant. Das tritt vor allem in der bekleideten Gestalt hervor. Ebenso kann die Art, sich zu benehmen und insbesondere sich zu bewegen, elegant sein. Natürlich reicht dies in das Gebiet des Graziösen. Die Art, sich zu bewegen, kann graziös, plump oder steif sein. Aber die edlere Schwester der Eleganz, das Graziöse, bleibt, auch wenn beide gleichzeitig an einem Objekt auftreten, eine deutlich von ihr unterschiedene Qualität. Weil etwas elegant ist, braucht es nicht graziös zu sein; erst recht ist etwas nicht schon elegant, weil es graziös ist.

Eleganz treffen wir ferner auf dem Gebiet des Tanzes. Bei ihm ist einer der wichtigsten Gegensätze der von Eleganz und Uneleganz. Bei den früheren Tänzen, z. B. dem Menuett, spielen Schönheit und Grazie die Hauptrolle. Aber bei Walzer, Polka, Mazurka und erst recht bei Tänzen wie Foxtrott oder Tango ist Eleganz die spezifische, in Frage kommende ästhetische Wertqualität. Bei diesen sind die guten Tänzer die eleganten, im Unterschied zu den uneleganten, die entweder schwerfällig, ungeschickt, unsicher oder ohne Schwung, ohne Elan tanzen. Zum guten Tanzen gehört ein besonderer Sinn für Rhythmus. Er spielt im Reich des Tanzes eine zentrale Rolle. Je mehr der Tänzer von dem jeweiligen Rhythmus durchdrungen ist, um so eleganter ist sein Tanz.

Bauerntänze, Schuhplattler usw. sind selbstverständlich nicht elegant; zu ihnen gehört vielmehr eine gewisse Schwerfälligkeit und Derbheit. Bei diesen Tänzen ist die Eleganz sowenig zuhause wie die Grazie. Ihr Rhythmus ist zwar wichtig und man muß ihn ganz entfalten und mitmachen, um den bäurischen Charme herauszubringen; aber dieser Tanz wird nie elegant sein. Wir wiesen schon auf den mondänen Charakter des Eleganten hin – die Welt der Bauern ist nicht mondän.

Mit der Betonung des Rhythmus und der Feststellung, daß innerhalb der Welt des Tanzes die Eleganz ein Mitschwingen mit dem spezifischen Rhythmus erfordert, der selbst schon elegant ist, wollen wir die anderen Faktoren nicht ausschalten, die für ein elegantes Tanzen erforderlich sind. Selbstverständlich spielt die Gestalt des Tänzers, sein Körpergefühl und manches andere eine Rolle. Unelegant ist nicht nur, wer gegen den Rhythmus tanzt, sondern auch der Schwerfällige, Steife oder Feiste. Ein Falstaff kann kein eleganter Tänzer sein.

Das spezifische Ballett ist gleichfalls ein Bereich, in dem die Eleganz ein wesentlicher ästhetischer Wert ist. Ein glänzendes, gelungenes Ballett ist fast immer spezifisch elegant, im Unterschied zu den modernen Tanzarten, die oft pantomimischen Charakter haben.

Gewiß, das typische Ballett ist auch graziös, wenn es voll gelungen ist, doch steht die Eleganz noch mehr im Vordergrund. Aber nicht nur der Tanz ist ein typischer Träger von Eleganz oder Uneleganz, sondern auch in der Tanzmusik wie Walzer, Tango, Polka ist Eleganz die entscheidende ästhetische Wertqualität. Die Musik für Menuette kann schön, lieblich, graziös sein; Eleganz ist keine für sie typische Wertqualität. Vergleichen wir das Menuett der Menuette in Mozarts *Don Juan* mit den Walzern *An der schönen blauen Donau* oder *Frühlingsstimmen* von Johann Strauß! Das Menuett ist poetisch, schön – aber nicht mondän. Diese Walzer hingegen sind nicht schön, aber hinreißend in ihrer Eleganz.

Eleganz ist eine Qualität, die in einer gewissen Musik nicht nur vorkommen kann, sondern bei ihr eine wesentliche Rolle spielt, ja ihr spezifischer Wert ist. So sind viele Stücke von Chopin spezifisch elegant. Die Eleganz ist bei Chopin aber nicht wie bei der Walzermusik und auch bei den Operetten von Johann Strauß der ästhetische Wert schlechtweg, sondern ein Wert neben anderen. Auch Schönheit und echte Grazie finden sich in Chopins Werken; denken wir nur an die zwei so edlen Klavierkonzerte. Dennoch gehören manche seiner Stücke in den Salon und enthalten einen besonderen Appell an eine elegante Gesellschaft. Schubert ist zwar häufig spezifisch graziös in seiner Klaviermusik, z. B. in seinen *Impromptus*, aber er hat nie den mondänen Einschlag, der der Eleganz oft eigen ist.

Verbindung der Eleganz mit anderen ästhetischen Werten und mit dem Unwert der Trivialität

Eleganz kann mit anderen echten ästhetischen Werten gepaart auftreten. Allerdings können die großen musikalischen Werke nicht mehr elegant sein, die Sphäre der Eleganz ist bei ihnen überholt. Die Tiefe, Poesie und spezifisch unmondäne Welt der großen Musik schließt Eleganz aus.

Obwohl etwas Schönes und Poetisches auch elegant sein kann, z. B. in der *Symphonie phantastique* von Berlioz der Satz, der den Ball darstellt, und vor allem viele Werke von Chopin, kann eine künstlerisch negative, triviale Musik doch elegant sein. Der Walzer

Gold und Silber von Lehár ist gewiß nicht frei von Trivialität, aber er ist zweifellos elegant.

So bestehen folgende Möglichkeiten: erstens Musik, in der keine Eleganz zu finden, diese ästhetische Wertqualität vielmehr überholt ist; dies gilt fast für die gesamte große Musik; zweitens schöne Musik, bei der Eleganz mit anderen ästhetischen Wertqualitäten gepaart ist; drittens, ein Typus von schöner Musik, bei der die Eleganz eine wesentliche Rolle spielt; viertens Musikstücke, die nur elegant, aber sonst neutral sind, ohne andere ästhetische Werte und Unwerte; fünftens Musik, die trivial und doch elegant ist, die als einzigen positiven ästhetischen Wert Eleganz besitzt.

Dieser letzte Fall ist besonders lehrreich für das Wesen der Eleganz. Die Tatsache, daß sie nicht nur an Musikstücken haften kann, die sonst keinen ästhetischen und erst recht keinen künstlerischen Wert besitzen, sondern sogar an trivialen, denen also ein spezifischer künstlerischer Unwert anhaftet, ist sehr überraschend und manifestiert die Kluft zwischen Eleganz und allen übrigen ästhetischen Vollwerten. Zugleich muß betont werden, daß in diesen Fällen die Qualität der Eleganz selbst eine andere Färbung besitzt. Die Verbindung mit künstlerischen Werten hat auf die Art der Eleganz großen Einfluß. Der mondäne Charakter kann, wie bei dem erwähnten Satz der *Symphonie phantastique* von Berlioz, ganz zurücktreten.

Vor allem hat die Eleganz, die sogar triviale Stücke besitzen, eine andere Qualität. Immerhin sind die einzelnen Arten trotz ihrer Verschiedenheit Unterarten von Eleganz, und es ist korrekt, sie noch mit demselben Terminus zu bezeichnen, zum Unterschied von graziös und im Gegensatz zu schön und poetisch.

Eleganz findet sich kaum in der Natur. Nur bei bestimmten Tieren prägt sich diese Qualität aus. Gewisse Hunde sind ausgesprochen elegant, z. B. Windhunde, auch Spitze. Gewisse Vögel können ebenfalls elegant sein, Rehe hingegen sind spezifisch graziös, nicht elegant. Im ganzen ist die Eleganz im eigentlichen Sinn auf die Sphäre des Menschen und der von ihm gemachten Dinge beschränkt.[2]

Im zweiten Teil werden wir in dem Kapitel über angewandte Kunst auch von der Eleganz gewisser Maschinen sprechen. Die angeführten Beispiele von Dingen, die elegant oder unelegant sein können, genügen, um die besondere Eigenart der Eleganz zu beleuchten.

---

2) Von der Qualität des Eleganten müssen wir noch das Schicke und das Fesche unterscheiden. Das Schicke ist jene Form des Eleganten, in der sich das Mondäne in besonderer Weise entfaltet. Es ist auf Kleidung beschränkt.

Sie besitzt eine gewisse Analogie zum *esprit*. Zur Schönheit hat sie ein ähnliches Verhältnis wie *esprit* zu Tiefe, Kraft und Adel des Geistes. Im Reich der ästhetischen Werte nimmt sie eine ähnliche Stellung ein wie der *esprit* im Reich der „intellektuellen" Werte. Diese Analogie geht so weit, daß wir sogar von der Eleganz eines *bonmot*, einer besonderen Art von Witz, sprechen können.

19. Kapitel

Das Komische

Das Komische, ein Urdatum im menschlichen Leben

Das Komische teilt mit dem Eleganten den erdgebundenen Charakter. Wie dieses hat es keinen Platz in der Ewigkeit, ist es keine Botschaft Gottes, weder ein Tau von oben noch ein Weihrauch, der emporsteigt. Es preist Gott nicht. Aber während das Elegante einen mondänen Charakter hat, zeichnet sich das Komische durch etwas ausgesprochen Unmondänes, Natürliches aus.

Das Komische ist ein Urdatum im menschlichen Leben. Seine Rolle ist unvergleichlich größer als die des Eleganten, das eine relativ nebensächliche Wertqualität ist. Von der großen Bedeutung des Komischen in der Kunst werden wir im zweiten Teil sprechen.

Das Elegante ist eindeutig ein ästhetischer Wert. Nun erhebt sich die Frage: „Ist das Komische in der Wirklichkeit, im menschlichen Leben ein Wert? Ist es ein in sich Bedeutsames oder nur ein subjektiv Befriedigendes, nur ein Angenehmes, das seine Bedeutsamkeit von seiner Wirkung auf uns bezieht?"

Diese Frage werden wir besser beantworten können, wenn wir das Komische von anderen Qualitäten kurz abgrenzen, die mit ihm irgendwie verwandt sind.

Verwandtschaft und Verschiedenheit von Komik und Witz

In mancher Hinsicht hat das Witzige eine Ähnlichkeit mit dem Komischen; andererseits sind beide eindeutig verschieden. Offenbar sind Qualitäten wie schön, lieblich, erhaben viel weiter vom Komischen entfernt als das Witzige. Bezeichnen wir das Komische und das Witzige als ästhetische Qualitäten, so haben wir damit eine gemeinsame Abart des Ästhetischen im Auge, die sich von der typischen Art

des Ästhetischen, vom Zentrum ästhetischer Werte, dem Schönen, Lieblichen, Erhabenen u. a., unterscheidet.

Das Witzige setzt immer Menschen voraus. Es haftet nur an Dingen, die von Menschen gemacht sind. Nur ein Mensch kann einen Witz machen, so wie nur ein Mensch einen Behauptungssatz aufstellen und wie kein untermenschliches, apersonales Wesen sprechen kann.

Die Qualität der Witzigkeit, die wir einem *bonmot*, einer Bemerkung, zuschreiben, haftet immer an einem geistigen Gebilde, das von einer Person stammt, von ihr gemacht ist.

Auch die Qualität der Witzigkeit, die wir einem Menschen als dauernde Eigenschaft zuschreiben, bezieht sich auf die Fähigkeit, witzige Äußerungen zu machen. Das Komische hingegen haftet nicht nur an Äußerungen von Menschen, nicht nur an seinem Benehmen, sondern auch an Vorgängen, Situationen, Bewegungen und an gewissen höheren Tieren. Obgleich ein Witz komisch sein kann und uns Witz und Komik zum Lachen bringen können, ist das Witzige doch einerseits in der Sphäre der „intellektuellen" Werte beheimatet. Es ist der Qualität des *esprit*, der geistigen Gewandtheit, einer besonderen Geistesschärfe verwandt. Dies gilt natürlich primär von der Qualität der Witzigkeit eines Menschen, aber ebenso für die Qualität, die eine Bemerkung, ein *bonmot*, witzig macht. Andererseits ist das Witzige im Bereich der ästhetischen Werte beheimatet. Seine Qualität hat eine spezifisch ästhetische Note, es hat eine echte Verwandtschaft mit dem Eleganten und erzeugt ein ästhetisches Wohlgefallen.

Das trifft nicht für das Komische zu. Es gehört nicht in die Sphäre der „intellektuellen" Werte. Ja, während das Witzige zweifellos ein Wert ist, ist dies beim Komischen nicht so eindeutig. Darum ist es nicht ohne weiteres möglich, es als eine ästhetische Wertqualität zu bezeichnen.

Sagen wir von einem Menschen, er sei als Ganzes komisch, so ist es sehr fraglich, ob das eindeutig etwas Wertvolles sein muß.

Um die Verschiedenheit des Witzigen und Komischen klarer zu erfassen, wollen wir das Komische, das an Sätzen haftet, mit den witzigen Sätzen vergleichen. Dann liegt keine Verschiedenheit der Träger vor. Gemeinsam ist diesen beiden Phänomenen, daß sie uns zum Lachen bringen können.

Wenn sich jemand verspricht und der Satz, den er tatsächlich ausspricht, ganz von dem abweicht, was er sagen wollte, kann dies sehr komisch sein. Das ist z. B. oft der Fall, wenn jemand, der eine Sprache nicht gut kennt, aus der ihm bekannten Sprache naiv übersetzt – und der Sinn des Satzes dadurch ein ganz anderer wird.

Als eine englische alte Jungfer in Paris den Kutscher einer vorbeifahrenden Droschke fragte: „*Êtes vous fiancé?*" („Sind Sie verlobt?") und sie auf die Antwort: „*Non!*" des Kutschers sagte: „*O prenez moi!*" („O, nehmen Sie mich!"), war dies komisch. Da man im Englischen das Wort „*engaged*" sowohl im Sinne von „bestellt" als von „verlobt" gebraucht, nahm sie an, daß das französische Wort den gleichen Sinn habe. In einem solchen Fall sagt man etwas, was man nicht sagen will und was obendrein von dem anderen in einem Sinn verstanden werden muß, der sehr komisch ist. Aber dieser Fehler im sprachlichen Ausdruck ist offenbar in keiner Weise witzig.

Witz ist immer etwas freiwillig, bewußt Erfundenes. Der komische Satz, die komische Situation entstammt einem „Versehen", einem unfreiwilligen Versagen. Das unterscheidet den Witz deutlich von all dem Komischen, das an Äußerungen verschiedenster Art haften kann.

Doch hindert das nicht, daß ein Witz, abgesehen von der besonderen Qualität des „Geistvollen", des *esprit*, auch komisch sein kann.

Wird das Lachen über einen Witz vom Komischen oder vom spezifisch Witzigen ausgelöst? Sicher gibt es viele Witze, die uns amüsieren, aber nicht zum wirklichen Lachen bringen. Wir werden höchstens einen ähnlichen Gesichtsausdruck haben wie beim Lachen, der unsere Befriedigung über das Witzige zeigt. Wir gehen heiter auf das Witzige ein, manchmal verbunden mit einem Lächeln, aber wir lachen nicht wirklich. Bei vielen Witzen hingegen, die außer ihrer Witzigkeit auch komisch sind – sehr oft durch den Gegenstand, der dabei berührt wird –, müssen wir lachen im vollen und eigentlichen Sinn des Wortes. Wenn wir derart über Witze lachen, scheint also das Lachen dem mit dem Witz verbundenen Komischen zu gelten und nicht dem Witzigen als solchem.

Obwohl die Komik, falls jemand etwas anderes sagt, als er meint, auf der Unfreiwilligkeit des Versehens beruht, schließt dies nicht aus, daß das Gesagte auch erfunden sein kann. Es ist außerdem leicht zu sehen, daß sich komische Situationen im Leben von selbst einstellen und jemand, der sich komisch benimmt, unfreiwillig komisch ist.

Sicher gibt es auch freiwillige Komik wie bei einem Clown oder einem Menschen, der glänzend nachmacht, oder einem, der „Unsinn" macht. All diese Menschen spielen gewissermaßen Theater, sie stellen etwas dar, was komisch ist. Sie spielen einen Typus, bei dem sich die Komik unfreiwillig einstellt. Man kann diese Komik nicht unter jene rechnen, der wir im täglichen Leben begegnen. Dennoch haftet das Komische an etwas Unfreiwilligem, weil der Mensch, der diesen komi-

schen Typus, diese komische Situation „darstellt", ja die Illusion erwecken will, wir hätten es mit einer unfreiwilligen Komik zu tun.

Das Witzige hingegen ist ein typischer Niederschlag des *esprit* eines Menschen. Es haftet an einem Geistesprodukt. Sein Reiz, sein Wert ist nicht von der Tatsache zu trennen, daß es ein intendiertes bewußtes Produkt des Geistes ist, und zwar einer besonderen Art des Geistes, die man *esprit* nennt. Dies ist, wie gesagt, bei dem Komischen durchaus nicht der Fall.

Trotz dieser eindeutigen Verschiedenheit von Witzigkeit und Komik bestehen doch wichtige Beziehungen zwischen ihnen. Das Witzige hat mit dem Komischen die Note des Erheiternden gemein. Verglichen mit der Qualität einer tiefen Wahrheit, die an einem Satz haftet, der eine große feierliche Wahrheit formuliert, welche uns zu einem ehrfürchtigen Ernstnehmen aufruft, appellieren das Komische und der Witz an eine völlig andere Schicht, an ein anderes Vermögen in uns. Beide sind amüsant, obgleich in sehr verschiedener Weise. Darum besteht ja die Notwendigkeit, auf die Verschiedenheit von witzig und komisch einzugehen, während die Verschiedenheit von Ernst und Komik offenbar ist.

Satire und Karikatur

Ebenso wie der Witz sind die Satire und die Karikatur typische Geistesprodukte. Aber sie unterscheiden sich vom Witz durch ihren polemischen Charakter, durch die Tendenz, eine an sich ernstgemeinte Sache lächerlich zu machen. Dies ist ein Weg, eine These, ein Kunstwerk, ein Benehmen, einen Menschen seines Ernstes zu berauben, etwas Ernstgemeintes so zu beleuchten, daß es komisch wird bzw. uns zum Lachen bringt.

Vieles fordert objektiv zur Satire heraus, und diese ist ein glänzendes Mittel, es in seiner Hohlheit, Unwahrheit usw. zu demaskieren. Richtet sich die Satire jedoch auf etwas, was an sich nobel, schön, wahr, edel ist, so wird sie spezifisch unwertig, frech und auch dumm.

Für uns ist wichtig, daß die Qualität des Satirischen eine Stellungnahme zu etwas einschließt, ein feindliches Sich-Lustigmachen über etwas Ernstgemeintes, das beim Komischen als solchem keineswegs der Fall ist. Das Satirische ist eine bestimmte Art, etwas zu behandeln, ein Geistesprodukt wie der Witz, aber in anderer Hinsicht von diesem verschieden. Der Witz als solcher braucht keinerlei polemischen Charakter zu haben, während dies für die Satire charakteristisch ist. Es

gibt natürlich auch „satirische" Witze, doch sind durchaus nicht alle Witze satirisch. Das spezifisch Witzige, eine Qualität des *esprit*, unterscheidet sich von der Satire.[1]

Die Karikatur steht der Satire viel näher. In der Karikatur wird eine gewisse Komik dadurch erreicht, daß man Züge, die einem Gesicht, einer Gestalt, einer Bewegung anhaften, maßlos übertreibt. Wir könnten sagen, die Karikatur ist eine Unterart der Satire. Sie kann komisch sein, muß es aber nicht sein. Selten bringt sie uns zum wirklichen, eigentlichen Lachen.

In all diesen Fällen handelt es sich um etwas bewußt Intendiertes, eine Qualität, die der Niederschlag einer Haltung ist.

Wir werden auf diese Dinge zurückkommen, wenn wir im zweiten Teil auf eine völlig neue Situation eingehen: auf die Rolle, die das Komische und andere Qualitäten, wie das Witzige, Satirische, die Karikatur, im Kunstwerk spielen.[2]

Verschuldete und unverschuldete Lächerlichkeit im Gegensatz zur Komik

Viel näher steht dem Komischen in mancher Hinsicht das Lächerliche, da es uns auch zum Lachen im vollen Sinn des Wortes bringt. Doch müssen wir das Komische gleich scharf vom Lächerlichen unterscheiden, das sogar eindeutig ein Unwert ist.

Der Terminus lächerlich kann in zwei Bedeutungen verwendet werden. Einmal bezeichnet er ein irgendwie verschuldetes Benehmen. Jemand tritt anmaßend auf, er will Eindruck machen, sei es mit falschem Pathos oder mit professoraler Wichtigtuerei, sei es, daß er vorgibt, etwas von einem Gebiet zu verstehen, auf dem er völlig unwissend ist. Dies ist das typisch Lächerliche. Der Betreffende macht sich lächerlich. Die Italiener sagen: *Far brutta figura* (eine schlechte Figur machen); die Franzosen: *Le ridicule tue* (Lächerlichkeit tötet); die Deutschen nennen es Sich-Blamieren. Die Haltung dessen, der sich

1) Noch allgemeiner und vielleicht bedeutungsvoller ist die Satire des Moralisten, der das Böse, Erbärmliche, Pharisäische bitter geißelt aus glühender Liebe zum weithin verkannten Guten. D. Hrsg.

2) Eine besonders interessante Qualität, die in das gesamte Reich, dessen Zentrum gleichsam das Komische ist, gehört, ist das Ironische. Auf dieses kommen wir ebenfalls im zweiten Teil zurück. Vgl. auch Theodor Haecker: ‚Über Humor und Satire' und: ‚Dialog über die Satire' in *Opuscula*, Kösel, München 1949; *Satire und Polemik*, ebd. 1961.

lächerlich macht, enthält einen ausgesprochenen Unwert. Der Eindruck, den ein solcher Mensch macht, ist zwar ein durchaus negativwertiger, aber er hat auch eine komische Note, er reizt zum Lachen. Blamiert sich jemand hingegen durch seine Beschränktheit, durch falsche und platte Behauptungen, so reizt er uns gar nicht zum Lachen, er widert uns an, er irritiert uns, er deprimiert uns. Aber im Sichlächerlich-Machen liegt immer ein Element des Komischen. Wir könnten sagen, der Betreffende ist eine Satire seiner selbst. Er hat nichts Komisches, an dem man sich freut. Dieses Benehmen ruft ein anderes Lachen hervor als das über das typisch Komische. Das Lächerliche ist als solches etwas Negativwertiges. Während das Witzige ein Element des Gelingens enthält, liegt im Lächerlichen ein typisches Mißlingen.

Die zweite Art des Lächerlichen, die unverschuldete, beruht auf dem Kontrast zwischen der Situation und dem Benehmen eines Menschen. In dem feierlichen Augenblick, in dem jemand eine Rede beginnen will, bekommt er einen solchen Anfall von Niesen, daß er nicht sprechen kann. Oder einer, der eine Liebeserklärung machen will, beginnt zu stottern. Jemand, der ein hohes Amt inne hat und sich feierlich auf seinen Sessel setzen will, rutscht aus und fällt auf den Boden. In dieser Lächerlichkeit ist kein personaler Unwert enthalten. Die Diskrepanz zwischen der Forderung der objektiven Situation und dem Benehmen eines Menschen ist Träger einer bestimmten Komik. Da er nicht schuldig ist, kein personaler Unwert diese Diskrepanz bedingt, sondern nur ein „Unglück", das ihm passiert, kann man von keinem personalen Unwert an ihm sprechen. Dennoch wirkt er lächerlich; der Kontrast zwischen der Situation mit ihrer objektiven Forderung und dem wenn auch unverschuldeten „Mißlingen" ist etwas Lächerliches, nicht nur etwas Komisches.

Der Humor als Eigenwert

Das Komische muß auch von einem anderen wichtigen, zentralen Phänomen getrennt werden: dem Humor. Der Humor ist eine Haltung der Person und kein objektives Gebilde wie das Komische. Er darf nicht mit dem Sinn für das Komische gleichgesetzt werden. Die Werke von Humoristen enthalten natürlich auch Komisches, doch das Humorvolle, die Ausstrahlung des Humors, ist noch etwas anderes als das Komische. Der Humor als Ausdruck einer Fähigkeit des Menschen ist zweifellos etwas Positivwertiges. Es ist ein Mangel, wenn jemand diese Anlage nicht besitzt. Sagen wir von jemand, er sei ausgesprochen humorlos, so weisen wir sogar auf ein eindeutig Unwertiges hin und nicht nur auf die Abwesenheit eines Positiven.

Wir wollen an dieser Stelle noch nicht auf das Wesen des Humors eingehen. Wir erwähnen nur seine Verschiedenheit vom Komischen, um zu zeigen, daß der Humor etwas eindeutig Wertvolles ist. Das könnte jedoch auch vom Sinn für das Komische gesagt werden. Es ist zweifellos richtig zu sagen, daß der Sinn für das Komische etwas Wertvolles ist.

Dem Komischen fehlt das negative Gegenstück

Ist aber die Qualität des Komischen ein Wert in demselben Sinn wie sittliche, „intellektuelle", ästhetische Werte?

Als erstes ist festzustellen, daß das Komische, falls es ein echter Wert ist, nur ein qualitativer und kein ontologischer Wert sein kann. Was ist jedoch sein negatives Gegenstück, wenn es ein qualitativer Wert ist? Wie wir sahen, ist eines der Kennzeichen der qualitativen Werte, das sie von ontologischen Werten unterscheidet, daß dem qualitativen Wert ein qualitativer Unwert als Gegenteil entgegensteht und nicht nur eine Abwesenheit des Wertes. Häßlich ist ein voll existierendes konträres Gegenteil von schön, analog wie böse zu gut, und nicht nur die Abwesenheit eines Wertes wie bei ontologischen Werten, z. B. dem Wert der Person. Das Tier ist keine Person. Ihm fehlt der ontologische Wert der Person, aber es ist deswegen nicht Träger eines Unwertes. Im Gegenteil, es ist Träger eines bestimmten ontologischen Wertes, der gewiß viel niedriger als der Personwert, aber kein Unwert ist.

Suchen wir das qualitative Gegenstück des Komischen, jene Qualität, die dem Wert des Komischen als Unwert entgegensteht wie das Häßliche dem Schönen, das sittlich Böse dem sittlich Guten, so scheint kein solches antithetisches Gegenstück zu existieren. Wir können nur die Abwesenheit der Komik feststellen. Schon dies allein weist darauf hin, daß das Komische, wenn es als Wert im echten Sinn bezeichnet werden darf, eine einzigartige Sonderstellung im Reiche der qualitativen Werte einnehmen würde.

Das erdhafte, in die Peripherie ziehende Wesenselement des Komischen

Ein zweites Moment, das die Sonderstellung des Komischen beleuchtet, ist die Tatsache, daß das Komische ausschließlich in unserer irdischen Situation eine Stelle hat, also in der Ewigkeit keinen Platz haben kann. Es ist nicht wie viele andere Werte *per eminentiam* in Gott enthalten und dauert nicht in der Ewigkeit fort. Vielmehr wäre es sinnlos, von dem Komischen zu sagen, es bestehe in der Ewigkeit fort. Das Komische ist in einem ganz anderen Sinn erdgebunden als alle anderen echten Werte.

Damit hängt auch ein drittes Moment zusammen. Alle hohen Werte künden in besonderer Weise von Gott, während das Komische durchaus nicht von ihm kündet. Es enthält sicher nichts Gottfeindliches, keineswegs, es ist durchaus ein Geschenk Gottes, aber es führt uns nicht *in conspectum Dei*, nicht in die Tiefe. Gewiß ist dieses Künden von Gott, der Charakter einer Botschaft Gottes, in sehr verschiedenem Maße, entsprechend ihrer Hierarchie, bei den hohen Werten vorhanden. Es gibt echte Werte, die nicht in spezifischer Weise von Gott künden, aber beim Komischen liegt ein einzigartiger Fall vor. Das Komische führt uns, immer abgesehen von seiner Funktion in der Kunst, nicht in die Tiefe, es appelliert nicht an sie. Selbst die bescheidenste Sinnenschönheit – ein schöner Klang, ein schönes Material wie Marmor, Samt oder Seide – hat nicht die Beziehung zur Peripherie, die das Komische besitzt. Jede Schönheit appelliert an unsere Ehrfurcht und an eine typische Wertantwort. Insofern zieht uns Schönheit, natürlich je nach ihrer Art in ganz verschiedener Weise, in die Tiefe. Das Komische, das uns so packt, daß wir lachen müssen, uns vor Lachen schütteln, zieht uns eher in die Peripherie.

Legitime und illegitime Peripherie

Mit aller Entschiedenheit muß betont werden, daß es zwei radikal verschiedene Arten von Peripherie gibt.

Es gibt eine legitime, gesunde Peripherie, eine Schicht des menschlichen Lebens, die uns in keiner Weise von der Tiefe abschneidet und keinerlei „Feindlichkeit" der Tiefe gegenüber enthält. Daneben gibt es eine illegitime Peripherie, ein Sich-Gehenlassen, das nicht nur einen Kontrast zur Tiefe bildet, sondern ein der Tiefe Feindliches ist. Lassen wir uns in diese Peripherie absinken, so fliehen wir die Tiefe, entfliehen wir ihr. Diese Peripherie ist eine Absage an das *sursum corda*, eine Schicht, in der wir uns oberflächlichen, dem *logos* der Werte feindlichen Dingen hingeben. Erst wenn wir diese beiden Arten von Peripherie unterschieden haben, können wir sehen, in welchem Sinn das Komische sich an die Peripherie wendet bzw. an welche der beiden Peripherien es appelliert.

Es liegt in der Natur des irdischen Lebens, daß wir nicht immer in der Tiefe weilen können, nicht immer in der Schicht der Kontemplation, tiefer Wertantworten, großer Ergriffenheit. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit vielem zuwenden, was wegen seiner relativen Gehaltlosigkeit an die periphere Schicht in uns appelliert.

Mancherlei Dinge ziehen uns auf Grund ihrer eigenen Natur in die legitime Peripherie. Dazu gehören viele Tätigkeiten. Wenn wir eine Abrechnung machen, kochen, uns anziehen, irgend etwas Praktisches erledigen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf diese Tätigkeiten lenken, die uns wegen der Armut ihres inneren Gehaltes weder in die Tiefe führen noch in der Tiefe treffen. Solche Dinge, die eine mehr oder weniger große Konzentration auf ihre Eigengesetzlichkeit erfordern, zwingen uns naturgemäß, uns aus der Tiefe in die Peripherie zu begeben. Das gehört zu unserer Existenz auf Erden und ist unvermeidlich. Wie gesagt hat dieses Verweilen in einer peripheren Schicht nicht notwendig den Charakter, uns von der Tiefe abzuschneiden, und erst recht nicht irgend etwas der Tiefe Feindliches.

Es wurde oft betont, daß man auch diese Dinge Gott aufopfern und als uns von Gott auferlegte Pflichten ansehen kann. Bei vielen dieser Tätigkeiten kann man immer wieder den Aufblick zu Gott vollziehen. Wir haben darüber in einem Büchlein *Heiligkeit und Tüchtigkeit*[3] ausführlich geschrieben. Nur wenn wir uns von diesen Tätigkeiten über die unerläßliche Konzentration hinaus ganz absorbieren lassen, können sie uns von der Tiefe abschneiden. Ja, man muß sich sogar fragen, ob nicht einzig die Religion ermöglicht, diese innere Verbindung mit der Tiefe aufrechtzuerhalten. Natürlich spielt der Unterschied von aktuellen und überaktuellen Haltungen eine entscheidende Rolle. Darüber haben wir in verschiedenen Büchern[4] eingehend gehandelt. Hier sei nur darauf verwiesen, daß gewisse überaktuelle Stellungnahmen, z. B. die bräutliche Liebe zu einem Menschen, den ganzen Tag wie eine beglückende Melodie durchtönen und

3) Habbel, Regensburg 1969.

4) *Ethik*, 17. Kapitel, S. 251 ff.; 26. Kapitel, S. 353 f.; 27. Kapitel, S. 370 ff.; *Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis*, S. 158 ff.

auch dann, wenn wir uns aktuell voll einer Arbeit zuwenden, doch weiter in uns leben und die gesamte Situation formen. Dies gilt erst recht von der Liebe zu Christus, zu Gott, wenn sie in einem Menschen wahrhaft lebendig ist.[5]

Nicht an diese pflichtmäßige Peripherie denken wir, sondern an eine periphere Schicht im Menschen, an die der Charme vieler Dinge appelliert. Alles Amüsante, seien es Spiele, Gesellschaften, Tanzen und Tanzfeste, seien es spannende Dinge wie ein Detektivroman oder lustige Dinge wie Scherze und Unsinnmachen sprechen an sich legitime „Antennen" in uns an, die aber alle in der Peripherie beheimatet sind. Auch Sport gehört weitgehend dazu. Oft ist er mit dem Genießen der Schönheit der Natur bzw. vieler ihrer besonderen Aspekte verbunden, wie der schönen Landschaft, durch die wir reiten; der Schönheit der Küste, des Meeres, auf die wir beim Baden blicken; der Poesie eines Sees oder Flusses, in dem wir schwimmen; der Schönheit der Gebirgslandschaft und der Schneefläche beim Skifahren. Aber die Freude am Sport als solchem appelliert an Organe in unserer Peripherie.

Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß das Hauptinteresse vieler Menschen irgendein Sport ist, daß gewisse Spiele wie Tennis und Golf die größte Passion ihres Lebens sind. Der Unterschied zwischen Peripherie und Tiefe richtet sich nach dem Gehalt und Wert der Dinge, die uns anziehen, und nach den Schichten in uns, in denen sie uns affizieren können. Er hängt nicht von der Rolle ab, die diese Dinge in unserm Leben spielen. Daß jemand sein Herz vor allem an periphere Dinge hängt, ja diese ihm zur Leidenschaft werden, macht weder die Dinge noch die Organe tiefer, an die sie appellieren. Ein solcher Mensch verliert sich in die Peripherie, er sinkt in sie ab.

Es gilt zu sehen, daß uns diese peripheren Dinge nicht notwendig von der Tiefe trennen und das Vorhandensein dieser Organe im Menschen bzw. dieser Art der Peripherie nicht notwendig einen negativwertigen Charakter hat. Gewiß, das Amüsante, nur Unterhaltende, Spannende, Lustige enthält mehr Gefahren für den Menschen als die pflichtmäßigen Tätigkeiten, die uns das praktische Leben und viele Berufe auferlegen. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese nicht auch eine große Gefahr bilden können, wenn Menschen ganz von der Eigengesetzlichkeit ihres Berufes absorbiert, ja von ihr beherrscht – um nicht zu sagen aufgefressen – werden.

5) *Das Wesen der Liebe*, Kap. II, S. 68 ff.

Immerhin stellen die amüsanten, peripheren Dinge, die an eine Art von Genießen appellieren, eine andere Gefahr für ein Gleiten in die Peripherie dar. Sie können eine spezielle Versuchung werden, vor der Tiefe in das „ästhetische Leben", wie Kierkegaard es in *Entweder – Oder* nennt, zu fliehen. Er gebraucht jedoch das Wort ästhetisch nicht wie wir, sondern in einem ganz anderen Sinn, in dem ästhetisches Leben ein bloßes Genießen ist.[6]

Aber es wäre falsch, nicht zu sehen, daß auch diese Peripherie an sich legitim ist. Bei Kindern spielt sie normalerweise eine große und voll berechtigte Rolle. Beim Erwachsenen muß sie nicht notwendig zu einer Trennung von der Tiefe führen, wenn er sich der Gefahr, die sie birgt, bewußt ist. Er kann überaktuell mit Gott und der ganzen Welt der hohen und edlen Dinge verbunden bleiben, besonders wenn er in dieser „Rekreation" immer dankbar gegen Gott auch für das bloß Amüsante, Entspannende ist.

Wir könnten sagen, drei Bedingungen müssen erfüllt sein, damit diese Sphäre legitim bleibt und uns nicht von der Tiefe trennt. Erstens gilt es, überaktuell die Verbindung mit Gott und der Welt der hohen Güter aufrechtzuerhalten, die Dankbarkeit für Gottes Güte auch im Unterhaltenden lebendig zu bewahren und Spiel, Sport, Lustiges, Amüsantes auf dem Hintergrund der Welt der eigentlich wichtigen, ernsten Dinge und des Glanzes ihrer Werte zu sehen. Zweitens dürfen diese Dinge nie einen großen Raum in unserem Leben einnehmen, nicht zu viel Zeit in Anspruch nehmen. Drittens dürfen wir nie an ihnen so hängen, daß wir nicht bereit wären, wenn irgendein Grund dafür vorliegt, auf sie zu verzichten. Wir dürfen nie an ihnen in einer Weise hängen, die uns von ihnen abhängig macht. Diese „Versklavung" darf weder durch Gewohnheit entstehen noch durch das Vergnügen, das sie uns bereiten.

Gewiß kann es besondere Berufungen geben, ganz auf all diese Dinge zu verzichten, diese Peripherie gleichsam zuzuschließen. Aber normalerweise ist es legitim, daß sie einen bestimmten Raum im Menschen einnimmt, vorausgesetzt, die erwähnten drei Bedingungen sind erfüllt.

Das erheiternde, lustige Element im Komischen

An diese Art von Peripherie im menschlichen Leben wendet sich das Komische. Diese an sich legitime Peripherie haben wir im Auge,

6) A. a. O., 2. Teil, II, S. 729 ff.

wenn wir sagen, das Komische im Leben appelliere an sie, und zwar innerhalb dieser Schicht an den edelsten Teil, an den in dieser Peripherie tiefsten Bereich. Das Organ für Komik, der Genuß des Komischen, die Freude und das Lachen darüber sind auch das für die Tiefe Ungefährlichste. Ja, wir müssen weitergehen: in dem herzhaften Lachen liegt ein Moment des Gutmütigen, eine freundliche Entspannung, die mit den bösartigen Haltungen wie Haß, Rachsucht, Eifersucht, Neid, Zorn irgendwie unverträglich ist. Damit soll nicht behauptet werden, daß der böse Mensch nicht lachen könnte, wohl aber, daß er in diesem Augenblick des herzhaften Lachens über etwas Komisches aus dieser Bosheit heraustritt, nicht im Sinn irgendeiner Desavouierung seiner Bosheit, sondern eines bloßen momentanen Verlassens dieser Spannung der bösen Leidenschaften. Eben weil dieses Lachen in der peripheren Schicht geschieht, kann er, obgleich seine Bosheit in der Tiefe fortbesteht, für einen Augenblick aus ihr heraustreten. Dies hängt zusammen mit der Desinteressiertheit, der Sachlichkeit, die in diesem herzhaften Lachen liegt. Meist ist es bei Bösen nicht zu finden. Viele Böse sind dazu nicht fähig. Sie kennen nur das höhnische Lachen, das Lachen Mephistos. Natürlich ist die Gutmütigkeit des Lachens nur ein Gegensatz zur ausdrücklichen Bosheit, nicht zu jeder Sünde. Der Dieb kann lachen, ebenso der *debauché;* aber der Dieb kann ja auch gutmütig sein und erst recht der *debauché.*

Das Komische hat zudem eine innere Beziehung zum Freudigen, genau gesagt: zum Lustigen. Das Freudige, Erfreuliche ist an sich alles eher als komisch. Es schließt meist das Komische aus. Aber im Erleben des Komischen und in der spezifischen Antwort auf es, im Lachen, liegt ein Element des Freudigen bzw. Lustigen. Das Komische erheitert uns. Diese Beziehung der Qualität des Komischen zum Freudigen bzw. Heiteren und sein Gegensatz zum Traurigen ist ein wichtiges Merkmal.

Wenn wir sagen, das Komische bilde einen Gegensatz zum Traurigen, ist damit in keiner Weise behauptet, das Traurige sei der spezifische Gegensatz zum Komischen. Dieser ist eher das Ernste. Sowohl das ernste Freudige wie das ernste Traurige widerstreiten dem Komischen. Ist etwas ernst, so ist das Komische nicht am Platz. Sobald wir etwas als komisch empfinden und darüber lachen müssen, nehmen wir es nicht mehr ernst, geben wir nicht die von allem Ernsten geforderte Antwort.

Das Erheiternde gehört wesentlich zum Komischen. Es ist eine besondere Art der Freudigkeit, die mit dem Komischen Hand in Hand geht.

In vieler Hinsicht haben das ernste Freudige und das ernste Traurige mehr gemeinsam als das ernste Freudige und das Freudige des Komischen – nämlich das Moment des Ernstes. Das Positive und ebenso das Erheiternde, Lustige des Komischen sind auch rein qualitativ ganz besonderer Art und unterscheiden sich von allen übrigen Arten des Freudigen. Wenn wir sagen, das Komische hat die Freudigkeit des Lustigen, so meinen wir damit nicht, daß alles Lustige komisch sei. Keineswegs! Es gibt viele Dinge, die wir als lustig bezeichnen, z. B. ein Tanzfest oder ein spannendes amüsantes Spiel, die durchaus nicht komisch sind, über die wir gewiß nicht lachen.

Das Lachen

Vielleicht kommen wir der Qualität des Komischen als Eigenschaft einer Situation, eines Vorganges, eines Benehmens näher, wenn wir von der spezifischen Antwort auf das Komische, vom Lachen, ausgehen. Das Lachen ist an sich etwas ebenso Merkwürdiges, Einzigartiges im Bereich unserer Antworten wie das Komische im Bereich der ästhetischen Qualitäten. Nicht umsonst hat darum Henri Bergson sein bedeutendes kleines Werk über das Komische *Le Rire* genannt.[7] Es ist wahrhaft unmöglich, das Wesen des Komischen zu erforschen, ohne zugleich auch auf das Wesen des Lachens einzugehen.

Dieses ist ein einzigartiger Typus von Antwort, insofern der leibliche, erlebte Vorgang mit der sinnvollen psychischen, ja geistigen Antwort auf das Komische so eng verbunden ist, daß man die psychische Antwort nicht loslösen kann. Beim Lachen handelt es sich durchaus nicht um einen geistigen oder psychischen Akt, der seinen Ausdruck in der leiblichen Sphäre findet. Sogar wenn ein solcher Ausdruck eindeutig bewußt erlebt wird, wie z. B. das Ballen der Faust, das Schreien vor Zorn oder das Springen und Tanzen vor Freude, ist der erlebte leibliche Vorgang doch klar von dem Akt verschieden und gehört nicht zu dem psychischen oder geistigen Erlebnis.

Selbst beim Weinen, das viele Analogien zum Lachen hat, ist dieser Vorgang von dem personalen psychischen oder geistigen Erlebnis, dessen Ausdruck das Weinen ist, klar unterschieden.[8]

---

7) „Revue de Paris", 1900; übersetzt von J. Frankenberger und W. Fränzel: *Das Lachen,* Diederichs, Jena 1914.

8) Vgl. Balduin Schwarz: *Untersuchungen zur Psychologie des Weinens,* Studentenhaus, München 1928.

Es gibt Tränen der Trauer, der Rührung, Tränen der Reue, des Zornes, der Kränkung, Tränen der Freude. Gewiß hat das Weinen in all diesen Fällen, auch als körperliches Erlebnis, einen qualitativ verschiedenen Charakter. Aber uns interessiert hier, daß wir diese verschiedenen Antworten, Stellungnahmen, Gefühle, die sich im Weinen ausdrücken können, deutlich als solche zu fassen vermögen, ohne das Weinen zu berücksichtigen. In einer Analyse des Wesens der Trauer, der Freude, der Rührung, des Zornes usw. brauchen wir nicht auf das Weinen einzugehen. Ihr Wesen kann ohne die Tränen, die ihr Ausdruck sein können, klar erfaßt werden. In einer Analyse des Weinens hingegen müssen wir auf die Verschiedenheit der Tränen des Schmerzes, der Freude, der Rührung, der Reue u. a. hinweisen, weil das affektive Erlebnis, das ihnen zugrunde liegt, die Qualität des Weinens bestimmt. Beim Komischen können wir hingegen das Wesen des psychisch geistigen Erlebnisses nicht vom Lachen losgelöst analysieren. Das Komischfinden und das Lachen sind viel enger und intimer ineinander verwoben.

Liegt dem Lachen eine Antwort auf das Komische, eine Stellungnahme zu ihm zugrunde, oder ist es eher ein typisches Affiziertwerden durch das Komische? Welcher Art ist das, was wir erleben, wenn wir etwas Komisches sehen und darüber lachen?

Offenbar ist es völlig verschieden von jenem Lachen, das durch Kitzeln verursacht ist. Ein körperliches Erlebnis, das Gekitzeltwerden, ruft ein anderes körperliches Erlebnis hervor. Zwischen beiden besteht keinerlei sinnvolle Verbindung, sowenig wie beim Weinen, das durch Schälen von Zwiebeln hervorgerufen wird. Beim Gekitzeltwerden handelt es sich nicht um eine Qualität auf der Objektseite, die wir in ihrer Eigenart verstehen und erfassen müssen, um über sie lachen zu können.

Bei jenem Lachen hingegen, das sich einstellt, wenn wir etwas Komisches sehen, besteht eine ausgesprochen sinnvolle Verbindung zwischen dem Gehalt des Komischen und der Reaktion des Lachens und keineswegs ein bloßer Kausalzusammenhang. Wir erfassen etwas, was rein geistiger Natur ist: die Qualität des Komischen. Wir verstehen es in seiner Eigenart, und unser Verhalten, das Lachen darüber, hat eine sinnvolle innere Beziehung zur Komik. Natürlich gilt diese Beziehung primär für das psychische Erlebnis, das dem Lachen zugrunde liegt, wir könnten sagen: für das Komischfinden, dieses eigenartige Erlebnis, das mit dem körperlichen Vorgang eng verbunden ist. Wir erwarten, daß jemand in einer Situation voller Komik lacht. Wir bedauern, wenn er nicht lacht, weil er dann nicht die richtige Antwort

gibt. Wir nehmen an, daß er entweder keinen Sinn für Komik hat oder die Komik übersah, weil er geistesabwesend oder zerstreut war.

Ist diese sinnvolle Reaktion auf das Komische, die ihm gebührende „Reaktion", eine Antwort, eine Stellungnahme wie Freude, Trauer, Begeisterung, Empörung, oder ist es mehr ein Affiziertwerden wie das Gerührtwerden? Wir wiesen im 16. Kapitel[9] auf den Unterschied von Affiziertwerden und affektiven Antworten hin.

Im Affiziertwerden spricht das Objekt zu mir und wirkt auf mich. So rührt mich die Schönheit einer Musik oder die Güte eines Menschen. In der Begeisterung, Verehrung, Freude, Trauer usw. antworten wir dagegen auf die Bedeutsamkeit des Gegenstandes. Wir sprechen das ihm gebührende Wort zu ihm. Wir trauern über etwas objektiv Trauriges, über die Sünde eines Menschen; wir freuen uns über seine Bekehrung. In beiden Fällen ist die sinnvolle intentionale Beziehung zwischen dem Objekt und unserem Erleben gegeben. Im Affiziertwerden verläuft die sinnvolle Beziehung vom Objekt zu uns, in der Antwort von uns zum Objekt. Meistens sind Affiziertwerden und Antwort eng verbunden.

Ist nun das Lachen bzw. die dem Lachen zugrundeliegende und mit ihm völlig verknüpfte psychische Haltung ein Affiziertwerden oder eine Stellungnahme?

Es scheint, diese Haltung hat mehr den Charakter des Affiziertwerdens. Das Komische „bringt" uns zum Lachen. In vielen Fällen überwältigt es uns, wir schütteln uns vor Lachen, wir haben das Gefühl, nicht widerstehen zu können. Je mehr wir aus irgendeinem Grund versuchen, nicht zu lachen, um so mehr werden wir dazu „gereizt". Wir sagen auch charakteristischerweise, daß es uns „schwach" wird vor Lachen. Das Komische „hat" uns. All dies geht viel mehr in die Richtung des Affiziertwerdens als der Stellungnahme. Das Komischfinden ist mehr ein rezeptives Erlebnis als ein spontanes, wobei wir den Terminus spontan in dem Sinn verwenden, den wir ihm in verschiedenen Büchern[10] gegeben haben. Andrerseits ist das Lachen über das Komische doch auch die ihm sinnvoll gebührende Antwort.

Dieses so schwer von dem körperlichen Vorgang des Lachens loslösbare psychische Erlebnis des Komischfindens ist weder eine typische Form des Affiziertwerdens wie Rührung, Erbauung, Ergriffenheit noch eine Stellungnahme wie Freude, Begeisterung, Trauer, Empörung. Dieses Erlebnis hat sowohl Züge des Affiziertwerdens wie der Stellung-

9) S. 353 f.
10) Vgl. 16. Kapitel, S. 353, Anm. 9.

nahme. Auch in dieser Hinsicht wie in der einzigartigen Verbindung mit einem leiblichen Vorgang, dem Lachen, nimmt es eine besondere Stellung ein.

Wir werden dies noch klarer verstehen, wenn wir die Antwort auf das Komische im Lachen vom Auslachen, vom spöttischen Lachen, unterschieden haben. Lachen wir jemanden aus, so ist dies offenbar etwas ganz anderes als das Lachen über das Komische. Im Auslachen nehmen wir ausdrücklich Stellung zu jemandem. Es ist eine ausgesprochen unfreundliche Stellungnahme. Selbstverständlich kann das Auslachen verschiedenen Charakter haben: von einem höhnischen Verspotten bis zu einem harmlosen Nicht-Ernstnehmen dessen, was der andere sagt oder tut. Immer ist es eine negative Stellungnahme, immer das Gegenteil einer respektvollen, ehrfürchtigen oder liebevollen Haltung.

Beim Auslachen spielt weder das Komische eine Rolle, noch ist dieses spöttische Lachen ein wirkliches Lachen. Es unterscheidet sich vom echten Lachen auch dadurch, daß es nicht von selbst kommt, daß es uns nicht überwältigt, nicht „hat"; es ist vielmehr ein künstliches Lachen. Es ist ausdrücklich „gewollt" und eine Waffe, die wir benutzen, um den anderen herabzusetzen, zu verdemütigen.

Beim Auslachen besteht keine geheimnisvolle einzigartige Verbindung des körperlichen Vorgangs mit dem psychischen Erlebnis wie beim Lachen über das Komische. Das höhnische Gelächter ist ein gewollter Ausdruck der Stellungnahme der Verspottung. Die Verhöhnung, Verspottung, das Sich-Lustigmachen über jemanden ist deutlich von dem Gelächter verschieden, das ein bloßer Ausdruck dieser Stellungnahme ist. Wir können jemanden ja verspotten, verhöhnen oder uns über ihn lustig machen, ohne notwendig über ihn zu lachen.

Wir erwähnen dieses uneigentliche Lachen, das Auslachen, das an sich viel mehr zu der Analyse des Lächerlichen gehört, um zu zeigen, daß bei ihm, im Unterschied zum Lachen über das Komische, eine eindeutige Stellungnahme vorliegt und in keiner Weise ein Affiziertwerden.

Das Von-außen-Sehen und das Unbeteiligtsein im Erfassen der Komik

Im Gegensatz zur Kunst geht das Erfassen der Komik in der Wirklichkeit immer mit einem „Von-außen-Sehen" Hand in Hand. Rutscht jemand aus und fällt hin, so kann es komisch wirken. Wir werden

diese Komik aber nur sehen, wenn nicht ein geliebter Mensch hinfällt, denn dann können wir dieses Mißgeschick nicht von außen sehen. Unsere Sorge, er könne sich weh getan haben, unser Mitleid, wenn er Schmerzen fühlt, und unsere Teilnahme hindern uns, die Bewegung des Ausrutschens in ihrer Komik zu erfassen. Falls wir sie erfassen, sind wir in einer spezifischen Zuschauerhaltung und nicht mit unserem Herzen beteiligt. Dieses Unbeteiligtsein ist jedoch durchaus nicht das, was Kant[11] mit seiner Uninteressiertheit meint, die er als Grundlage des Erfassens der Schönheit ansieht. Es ist auch nicht die Unbeteiligtheit, die Schopenhauer[12] für die Voraussetzung des Erfassens der Schönheit hält, nämlich die Ausschaltung des „Willens", in seinem Sinn dieses Terminus, und die rein kontemplative Einstellung. Nein, eine Unbeteiligtheit ganz anderer Art ist beim Komischen bzw. beim Erfassen des Komischen vorausgesetzt. Wir wiederholen, daß wir jetzt nicht von der Komik in der Komödie bzw. in der Kunst, sondern ausschließlich von der Komik in der Wirklichkeit sprechen. Beim Erfassen dieser Komik bedeutet die Unbeteiligtheit einen Gegensatz zu jeder tiefen Teilnahme, ein Sich-Konzentrieren auf einen Außenaspekt.

Dies gilt auch für die Komik, die durch ein Versagen hervorgerufen wird, z. B. wenn jemand in einer Rede stottert oder einen Tic (ein nervöses Muskelzucken) hat und von Zeit zu Zeit Grimassen schneidet, z. B. mitten in einer feierlichen Ansprache. Auch da werden wir nicht lachen, wenn es sich um einen geliebten Menschen handelt, mit dem uns eine tiefe Solidarität verbindet. Wir werden nicht das Komische sehen, sondern mit ihm leiden. Statt zu lachen, wird Mitleid unser Herz erfüllen. Das bedeutet durchaus nicht, das Erfassen der Komik und das Lachen darüber schließe immer eine lieblose Haltung ein. Keineswegs! Wohl aber ist ein Von-außen-Sehen eingeschlossen.

Aber trifft das Von-außen-Sehen für das Erfassen der Komik in allen Fällen zu, in denen etwas komisch ist? Selbstverständlich gilt dies nicht für die Komik der Worte, wie Bergson sie nennt: die Komik einer Redewendung, eines Sich-Versprechens als solchen, d. h. für alle Fälle, in denen es sich nicht um eine wirkliche Person handelt, sondern um einen Scherz, eine komische fiktive Begebenheit. Die Beteiligtheit, welche die Komik ausschließt, kann schon wegen der Unwirklichkeit einer solchen Begebenheit nicht zustande kommen.

Niemand ist es angenehm, wenn er unfreiwilligerweise zum Lachen

11) 16. Kapitel, S. 358 f.
12) 16. Kapitel, S. 359 ff.

Anlaß gibt. Verspricht sich jemand in einer ernsten Rede oder stottert er in einem feierlichen Augenblick, so ist es ihm peinlich, wenn die an sich wirklich vorliegende Komik Lachen auslöst. Das muß freilich nicht immer als peinlich empfunden werden; denn es gibt Menschen, die eine solche Geistesfreiheit und Objektivität besitzen, daß sie selbst die Komik erfassen und über sich auch lachen müssen. Dies kommt allerdings selten vor.

In diesem Zusammenhang müssen wir noch folgende Fälle deutlich unterscheiden: erstens die Komik einer Entgleisung, die andere zum Lachen bringt, z. B. wenn sich jemand in einem Vortrag in einer Weise verspricht, daß das Gesagte komisch ist. Er will etwas ganz Ernstes sagen, doch löst das Sich-Versprechen die Vorstellung von etwas Unanständigem aus. Sowohl der Inhalt bzw. Wortlaut des Sich-Versprechens wie die im Versprechen liegende Entgleisung sind komisch. Bricht das Publikum darüber in Lachen aus, so fühlt der Mensch, der Anlaß dazu gab, eine Verdemütigung; er empfindet es als Blamage, und sieht sich als *brutta figura*. Er glaubt, sich lächerlich gemacht zu haben. Obgleich diese unverschuldete Lächerlichkeit objektiv eine ganz andere ist als die verschuldete, kann er sie doch als *le ridicule tue* empfinden. Gewiß ist die Lächerlichkeit, die entsteht, wenn jemand durch echte Komik unfreiwillig zum Lachen Anlaß gibt, qualitativ von der objektiven, verschuldeten ganz verschieden. Das Publikum, das über ihn lacht, findet ihn nicht lächerlich. Aber er selbst empfindet diese unverschuldete unfreiwillige Komik als demütigend, als habe er sich lächerlich gemacht.

Dieses Sich-Gedemütigtfühlen kann sehr verschiedene Formen annehmen. Als Reaktion des Stolzen, der sich in seinem Hochmut verletzt fühlt, ist es bedauerlich wegen des zugrundeliegenden Hochmuts. Er sollte sich nicht in dieser Weise gedemütigt fühlen. Aber jemand kann sich auch verdemütigt fühlen und schämen, weil er ein schüchterner, hilfloser Mensch ist, der vielleicht sehr wenig von sich hält. Dann ist seine Reaktion sehr begreiflich und kein Fehler, obwohl er sich nicht verdemütigt fühlen sollte. Denn objektiv liegt kein Anlaß vor; er ist nicht lächerlich, sondern die Situation ist nur objektiv komisch. Menschen, die eine große Geistesfreiheit und Sachlichkeit besitzen, erfassen die Komik selbst und fühlen sich nicht verdemütigt.

Zweitens kann es sich um eine Situation mit einem objektiv so ernsten Thema handeln, daß die aus der Entgleisung entstehende Komik eine ausgesprochene Disharmonie erzeugt. Während eines Gottesdienstes, in dem das Sakrale Thema ist und unsere Antwort Sammlung und Anbetung sein soll, entsteht z. B. plötzlich durch irgend etwas

eine Situation, deren Komik uns zum Lachen bringt. Dies ist für den Priester, der durch sein Sich-Versprechen, Stottern oder dgl. diese Komik hervorruft, zwar kein Anlaß zur Verdemütigung, wohl aber zu tiefem Bedauern. Seine Person darf dabei keine Rolle spielen, sondern nur das Thema des Gottesdienstes. Daß er, obwohl unverschuldet, Anlaß zu einer mit dem sakralen Ernst des Gottesdienstes unverträglichen Komik gibt, sollte nur ein Objekt des Bedauerns, der Trauer sein, aber kein Anlaß, sich zu ärgern, weil er sich lächerlich gemacht hat.

In einem dritten Fall tritt das Von-außen-Sehen im Erfassen der Komik und erst recht im Lachen über sie am deutlichsten hervor. Wir denken an Situationen, in denen eine solche Entgleisung im Gespräch mit einem Menschen stattfindet, dem wir etwas sehr Tiefes, uns tief Bewegendes mitteilen. Empfinden wir sein Lachen als schmerzlich, dann nicht deshalb, weil wir fürchten, uns lächerlich gemacht zu haben, sondern weil der andere so wenig auf das uns bewegende Thema eingeht, daß er über die Entgleisung lacht. Macht jemand eine Liebeserklärung und bekommt mitten im Satz einen Niesanfall oder bleibt er wegen seines Stotterns stecken oder drückt er sich komisch aus, weil er die Sprache nicht beherrscht, und der Partner lacht aus vollem Hals, so ist dies tief schmerzlich, weil es zeigt, wie wenig der andere durch die Liebeserklärung affiziert wird. Sein Lachen zeigt, daß er nicht wirklich getroffen ist und nicht innerlich mitgeht, sondern die ganze Situation von außen sieht und die Komik erfaßt, die wirklich objektiv durch die Entgleisung hervorgerufen ist. Dieses Beispiel zeigt deutlich, welche Bedeutung der Unbeteiligtheit zukommt im Erfassen der Komik und im Gepacktwerden von ihr.

Dies trifft aber nur für die unfreiwillige Komik zu. Macht hingegen jemand „Unsinn", intendiert er etwas Komisches, ahmt er jemanden nach, so enthält das Erfassen der Komik keinerlei Unbeteiligtheit. Dasselbe gilt für die Erzählung einer komischen Begebenheit, die nicht wirklich stattfand oder bei der die „komischen" Personen nicht existieren, oder für die Erzählung wirklicher Begebenheiten, die der Vergangenheit angehören.

Immerhin ist ein Charakteristikum des Komischen in der Wirklichkeit, daß es stets ein Außenaspekt ist. Das hängt auch mit unserer früheren Feststellung zusammen, die Komik, außer im Kunstwerk, appelliere immer an eine legitime Peripherie in uns und nicht an die spezifische Tiefe wie die ernsten Dinge, seien sie traurig oder freudig.

Bergson hat das Lachen in seinem schon erwähnten Werk *Le Rire* als eine „Zensur" der Gesellschaft interpretiert. Uns scheint, daß dies nur für das Auslachen zutrifft, das dem Lächerlichen im eigentlichen, negativen Sinn gilt. Im Auslachen liegt eine ausdrückliche Ablehnung. Aber bei dem nur Komischen und dem echten Lachen darüber liegt keine Zensur vor. Vielleicht verwechselt er die Unbeteiligtheit, von der wir sprachen, das Von-außen-Sehen, mit einer Zensur.

Doch auch das Von-außen-Sehen ist nur auf bestimmte Fälle des Komischen beschränkt und in ihm liegt keine Lieblosigkeit oder gar Ablehnung.

Sobald jedoch jemand andere zum Lachen bringen will, sei es, daß er Unsinn macht, jemanden nachahmt oder gar eine komische Geschichte erzählt, liegt im Lachen weder eine Zensur noch eine Unbeteiligtheit.

Denken wir gar an die vielen komischen Situationen, die durch ein Mißverständnis entstehen, so handelt es sich ebenfalls um keinerlei Zensur und Von-außen-Sehen. Wir erinnern an die Geschichte von dem französischen Offizier, der im Jahre 1859 nach dem Sieg über die Österreicher in der Auslage eines Fruchtladens in Como große Paranüsse bemerkte, die er noch nie gesehen hatte. Er fragte die Verkäuferin: „*Comment cela s'appelle?*" („Wie heißt das?") Die *fruttivendola* antwortete in gutem Comodialekt: „*Ça ne se pèle pas, ça se peste.*" („Das schält man nicht, man bricht es auf.") Der Offizier verstand nicht und erwiderte: „*Comment?*" („Wie?") Darauf sagte die Frau: „*Con le man o col pié – comme la veu.*" („Mit der Hand oder dem Fuß – wie man will.") Der Offizier, der noch weniger verstand, erwiderte: „*Je ne comprends pas*" („Ich verstehe nicht") und die Frau: „*Se no la vol comprar, lo lasci star.*" („Wenn Sie nicht kaufen wollen, lassen Sie sie stehen.") Als der Offizier wegging, sagte sie: „Mit den Franzosen kann man wenigstens sprechen, bei den Österreichern verstand man kein Wort." Diese auf bloßen Mißverständnissen aufgebaute Konversation ist ausgesprochen komisch. Keine der beiden Personen entgleist dabei, keine gibt sich eine Blöße, das Komische ist eine reine Freude. Solche Mißverständnisse sind reiche Quellen der Komik.

Es ist verständlich, daß Bergson das Lachen als eine Zensur faßt, wenn man bedenkt, daß es eine allgemeine Gefahr in der Philosophie ist, sobald man etwas entdeckt hat, zu versuchen, alles im Licht dieser Entdeckung zu interpretieren. Man lauscht dann nicht mehr auf die

Stimme der Wirklichkeit, sondern beginnt zu konstruieren. Trotz aller Verehrung für den großen Denker Bergson muß doch entschieden betont werden, daß es falsch ist, das eigentliche, typische Lachen als eine Zensur zu interpretieren.

Bergson zählt viele Quellen des Komischen auf. Er macht dabei nicht die scharfe Trennung zwischen dem Komischen im Leben und in der Kunst, die uns unerläßlich erscheint. Obgleich natürlich vieles in der Qualität des Komischen gemeinsam ist, erhält die Komik in der Kunst einen ganz neuen Wert, da sie der gesamten künstlerischen Schönheit des jeweiligen Kunstwerks dient. Darum scheint es uns notwendig, die Komik im Leben und in der Kunst zu trennen.

Für Bergson ist die Urquelle des Komischen die Anwendung des Mechanischen auf das Lebendige, also das Lebendige wie eine Maschine zu behandeln, aus Menschen Marionetten zu machen. Zweifellos ist es richtig, daß dies eine Quelle des Komischen ist, aber nur eine unter vielen anderen. Man kann sie nicht, wie Bergson es tut, als Hauptwurzel des Komischen schlechtweg ansehen.

Das Unanständige als Quelle der Komik

Wir müssen nun auf ein weiteres Element hinweisen, das eine Quelle der Komik ist: das Unanständige.

Hierbei sind zwei Dinge zu unterscheiden: erstens die Komik, die aus der Kontrastwirkung entsteht, wenn etwas plötzlich in den normalen Raum der Gesellschaft einbricht, was ausgesprochen nicht dazu paßt.

Diese Komik kann auch zustande kommen, wenn es sich nicht um etwas Unanständiges handelt. Eine Dame, die immer eine aufgezogene Weckuhr bei sich trug, um zu allen ihren Verabredungen rechtzeitig zu kommen, ging zum Begräbnis eines Kindes ihrer Köchin. Das Kind war im Park verunglückt. Es war ein besonders tragischer Fall. Im ernstesten Augenblick, als der Sarg herabgelassen wurde, fing plötzlich die Weckuhr an zu läuten. Der Kontrast zwischen der neutralen technischen Alltagsatmosphäre der Weckuhr und dem tragischen Augenblick des Begräbnisses wirkte zweifellos komisch.

Bei dem Unanständigen liegt oft eine solche Kontrastwirkung vor. Erstens wirkt der Einbruch gewisser Dinge in eine zwar nicht ernste soziale Situation, aber in eine durch Manieren geformte Gesellschaftsatmosphäre durch den Kontrast komisch. Zweitens ist die besondere Komik nicht nur durch den Kontrast als solchen, sondern durch die Eigenart dieser Dinge bedingt.

Es muß noch zwischen zwei ganz verschiedenen Typen des Unanständigen unterschieden werden. Das eine betrifft eine unästhetische leibliche Sphäre, wie Verdauung, Sich-Erbrechen und andere Dinge, die ein Tribut sind, den der Mensch an seine irdische Gebrechlichkeit zahlt. An sich sind dies neutrale Dinge, aber man schämt sich berechtigterweise, sie öffentlich zu verrichten. Wie wir in unserem Buch *Reinheit und Jungfräulichkeit*[13] ausführten, bezieht sich diese Art der Scham auf Unästhetisches, in irgendeiner Hinsicht Negatives. Jedes schamlose Verhalten, sowohl das des Grobkörnigen als das des Zynikers, der seine Unabhängigkeit von dem Eindruck, den er auf andere macht, bezeugen will, ist an sich gar nicht komisch, sondern abstoßend und widerlich. Die Komik ergibt sich nur, wenn etwas aus dieser Sphäre Stammendes nicht nur unbeabsichtigt, sondern auch gegen den Willen des Betreffenden in die Öffentlichkeit einbricht.

Ein ganz anderer Typus des Unanständigen ist die an sich hohe und intime Sphäre des Sexuellen. Sie ist ein Mysterium, das als Ausdruck und Erfüllung der bräutlichen Liebe in der ehelichen Vereinigung bestimmt ist. Dieses Gebiet besitzt eine besondere Anziehungskraft, einen unvergleichlichen Charme. Es ist an sich nichts weniger als komisch.

Wenn jemand, sobald dieses Gebiet erwähnt wird, in irgendeiner Weise verschämt lächelt, ist dies keineswegs ein wirkliches Lachen über Komisches. Es kann auch ein Verlegenheitslachen sein. Tritt jedoch irgend etwas aus dieser Intimsphäre *par excellence* in die Öffentlichkeit, so kann es sehr komisch sein. Aber es darf kein beabsichtigtes Benehmen sein, keine Schamlosigkeit. Die Anspielung auf dieses Gebiet muß vielmehr unfreiwillig, aus Versehen eintreten, sei es, daß jemand sich verspricht und gegen seinen Willen ein unanständiges Wort in seinen Satz einflicht oder etwas an seiner Kleidung nicht in Ordnung ist, was intime Teile seines Körpers der Öffentlichkeit darbietet. Der Exhibitionist ist durchaus nicht komisch. Er ist abstoßend und widerlich. Erscheint aber ein anständiger, ehrenhafter Mann in einer Gesellschaft aus Vergeßlichkeit in der Unterhose, so reizt dies zum Lachen und ist ausgesprochen komisch.

Die Komik des Unanständigen spielt nicht nur in vielen Witzen eine große Rolle, sondern in vielen komischen, sogenannten „gesalzenen" Geschichten. Es ist überraschend, daß die Erwähnung eines so intimen, an sich so ernsten und zu so Hohem bestimmten Gebietes komisch wirken kann. In seiner von Gott bestimmten feierlichen Funktion in der Ehe ist es alles eher als komisch, vielmehr szezifisch ernst.

13) 1. Teil, 1. Kapitel, Anm. 1.

Ebenso ist der Mißbrauch und die Entweihung dieses Gebietes alles andere als komisch. Ein solches Verhalten ist, wie jede Sünde, grauenvoll und tief bedauerlich.

Wir können die Komik, die dieses Gebiet besitzen kann, nur verstehen, wenn wir uns drei Dinge klarmachen: Erstens stellt das Komische, wie wir vorher über das Von-außen-Sehen sagten, einen bloßen Außenaspekt dar. Zweitens ist wegen des ausgesprochen intimen Charakters dieser Sphäre ihr ungewollter Einbruch in die normale soziale Sphäre komisch, besonders wenn es sich um eine formellere Gesellschaft oder um Menschen handelt, die sich nicht nahestehen; sie reizt zum Lachen. Endlich hat die sexuelle Sphäre auf Grund ihres generellen Charmes eine erheiternde Wirkung, wenn an ihre Existenz in einer diskreten Weise erinnert wird – nicht weil sich in jemand sexuelle Triebe geltend machen, sondern durch eine Anspielung. Diese Sphäre ist nicht als solche komisch, vielmehr bereitet die erheiternde Wirkung den Boden vor für ein Lachen eigener Art – zusammen mit der oben erwähnten Kontrastwirkung.

Selbstverständlich gibt es eine große Abstufung und Verschiedenheit des Komischen je nach Art des Einbruchs, sei es ein Ausdruck, der diese Assoziation gegen den Willen des Sprechenden hervorruft, sei es eine Geschichte, in der die Worte diese Zweideutigkeit ausdrücklich herstellen.

Wir sind uns der Unvollständigkeit dieser Analyse der Komik des Unanständigen voll bewußt, müssen uns jedoch in diesem Zusammenhang damit begnügen. Es sei nur noch einmal auf die tiefe Verschiedenheit der zwei vorher erwähnten Typen des Unanständigen hingewiesen, die nur deswegen beide diesen Charakter haben, weil man sie vor der Öffentlichkeit verhüllt, wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen.

Die Träger des Komischen

Die Träger des Komischen sind sehr mannigfaltig. Es gibt eine Komik im Bereich des Gesprochenen, des Benehmens, gewisser Vorgänge, Situationen, Anblicke, Verwechslungen usw. Von einer Aufzählung aller möglichen Träger des Komischen wollen wir absehen. Es sei nur ausdrücklich betont, daß alles Komische irgendwie mit dem Menschen zusammenhängt. Pflanzen und die unbelebte Natur können nicht komisch sein. Selbst im Reich der Tiere kann man von Komik nur sprechen, wenn es sich um gewisse höhere Tiere handelt und ihr

Benehmen irgendwie ein zum Menschlichen analoges Element besitzt. Hunde und Katzen können in ihrem Gesichtsausdruck komisch sein, wenn sich in ihm etwas findet, was gleichsam an Komisches in Menschen erinnert. So sah ich einst, wie sich zwei Kater, die beide einer Katze den Hof machten, in einer Weise anschauten, die ganz so wirkte, wie wenn sich zwei menschliche Rivalen süffisant, verachtungsvoll und irritiert ansehen.

Auch gewisse Bewegungen von Tieren, z. B. Affen, können ausgesprochen komisch sein. Dabei spielen die Analogie und der Vergleich zum Menschen irgendwie herein. Dagegen kann ein Fisch nicht komisch sein, sowenig wie eine Schlange, ein Rhinozeros oder gar eine Spinne, Ameise oder Biene.

Bei der Frage, welche Gebilde komisch sein können und welche nicht, muß man sich natürlich auch daran erinnern, daß es viele Qualitäten gibt, die dem Komischen sehr verwandt sind. Man kann zwar über sie lachen, aber sie können einen nicht, wie das spezifisch Komische, dazu bringen, sich vor Lachen zu schütteln, sich den Bauch zu halten oder Tränen zu vergießen. Wenn Wilhelm Busch in seinem berühmten, so witzigen *Naturgeschichtlichen Alphabet* von der Possierlichkeit des Affen spricht[14], spielt er auf eine solche dem Komischen sehr nahestehende Qualität an, die aber von dem eigentlich Komischen verschieden ist.

Diesseitigkeit des Komischen

Es ist kein Zweifel, daß das Komische ein großes Gottesgeschenk und im Laufe des menschlichen Lebens ein bedeutsamer, beglückender Faktor ist. Die Komik erfassen und über sie lachen können ist ein urmenschlicher Zug. Der heilige Thomas sagt mit Recht, daß das Lachen spezifisch menschlich ist. Tiere können nicht lachen. Auch die Vorstellung, daß ein Engel lacht, ist eine unmögliche Fiktion. Es wäre darum falsch, zu sagen, das Lachen sei ein Wesenszug der Person. Nein, es ist auf die menschliche Person beschränkt; übermenschliche Personen können nicht lachen. Das ist noch nicht genug. Das Lachen ist ein spezifisch menschlicher Zug, der auf seine irdische Existenz, auf die spezifische Diesseitssituation beschränkt ist. Die Vorstellung, ein Mensch würde in der Ewigkeit lachen, ist mit dem *status termini* (Endzustand) unvereinbar. Dasselbe wie für das Lachen gilt für die Komik. Sie ist

14) *Gesammelte Werke*, Braun und Schneider, München 1959, S. 120.

ein spezifisch irdisches Phänomen, das die ganze Diesseitssituation voraussetzt und in der Ewigkeit keinen Platz hat.

Doch hindert dies nicht, daß das Komische und das Lachen darüber große Geschenke Gottes sind. Die positive Rolle des Komischen ist ganz besonderer Art. Es ist kein Trost in der *vallis lacrimarum* (im Tal der Tränen) wie die Hoffnung, wie das immanente Versprechen, das alle sittlichen Werte und in besonderer Weise auch die Schönheit enthalten. Es ist weder eine Botschaft von oben wie ein herrlicher Sonnenuntergang, ein großes Kunstwerk oder die Reinheit eines Menschen noch etwas, was uns *in conspectum Dei* führt. Das Komische ist weder ein Tau von oben noch ein Weihrauch, der emporsteigt wie die übrigen Werte, und doch ist es ein großes Gottesgeschenk und ein Trost ganz eigener Art im Verlauf des menschlichen Lebens.

Die befreiende Funktion des Komischen

Das Komische ist etwas Entspannendes, Erheiterndes, das uns in Sorgen und Prüfungen wieder neue vitale Kräfte verleiht. Gewiß, es kann die tiefen Schmerzen nicht lindern, die Nacht des Leidens nicht erhellen. Aber es kann in unangenehmen, bedrückenden Situationen ein Licht sein, das uns in vieler Hinsicht über die Situation hinaushebt und befreit. Man denke nur an die Rolle, die Witze und komische Bemerkungen in Zeiten der Bedrückung, z. B. im Dritten Reich, spielten.

Besonders wenn wir deprimiert sind, weil uns etwas nicht gelungen ist, oder wenn wir von dem Kreisen um ein harmloses Versagen nicht loskommen, also immer, wenn nichts objektiv Trauriges vorliegt, sondern etwas nur für unseren Hochmut schwer zu schlucken ist, oder auch wenn wir eingeschüchtert und mutlos sind wegen eines an sich harmlosen Versagens, wirkt das Lachen über etwas Komisches befreiend. Erfassen wir gar die komische Seite der Situation und besonders die Komik in unserem eigenen Benehmen, dann bedeutet dies eine befreiende Distanz uns selbst gegenüber. Diese befreiende Funktion des Komischen macht sich besonders geltend, wenn es den falschen Ernst sprengt, sei es, daß sich zwei Menschen streiten über etwas im Grunde ganz Unwichtiges, sei es, daß sich jemand ohne Grund gekränkt fühlt oder daß reine Konventionen viel zu ernst genommen werden. Immer, wenn es einem Dritten gelingt, die Betreffenden durch etwas Komisches zum Lachen zu bringen, gewinnen sie Distanz zu dem „Viel Lärm um nichts". Manchmal sehen sie dann sogar den

komischen Aspekt ihres Streites, ihrer Kränkung, ihres konventionellen Ernstes.

Die große Bedeutung und die befreiende Wirkung des Komischen tritt besonders hervor, wenn wir erfassen, daß es das Gegenteil des falschen Ernstes ist. Sowenig es zum wahren Ernst paßt, sosehr allem wahrhaft Ernsten und Wertvollen eine Antwort gebührt, die dem Von-außen-Sehen des Komischen entgegengesetzt ist, so ist doch für alles, was einen falschen Ernst enthält, die richtige Antwort, seinen komischen Aspekt zu sehen und durch ihn den falschen Ernst zu sprengen.

Das Element der Güte in der Komik

An dieser Stelle muß auch das Element der Güte erwähnt werden, das im Komischen bzw. im Sehen des Komischen und im Lachen liegen kann. Sieht man Fehler, wie den falschen Ernst, und Schwächen, wie eine gewisse Begrenztheit oder Überempfindlichkeit, auch in ihrem komischen Licht, statt nur durch sie angewidert zu werden, so liegt darin ein Element der Güte, ein versöhnliches Betrachten der Fehler und Schwächen auf dem Hintergrund der allgemeinen menschlichen Gebrechlichkeit. Selbstverständlich wäre es gänzlich falsch, sittliche Unwerte wie ein niedriges, gemeines Verhalten in ein komisches Licht zu rücken und durch diese Haltung die Antwort der Ablehnung und Empörung zu ersetzen.

Das Komische in einem Verhalten sehen und darüber lachen impliziert eine spezifische Distanz und Sachlichkeit, die dem Befangensein in rein persönlichen Interessen entgegensteht. Über eine Demütigung oder Zurücksetzung lachen können, falls sie auch ein komisches Element besitzt, ist das Gegenteil des gereizten Gekränktseins und des Nachdenkens, wie man sich an den anderen Menschen rächen könnte. Natürlich ist es nicht wie das Verzeihen das wahre sittliche Gegenteil zur Rache. Es ist eine sachliche Haltung, ein Stehen über der Situation, aber keineswegs Träger des sublimen sittlichen Wertes des Verzeihens. Dieses Sehen des komischen Aspektes, das Scherzhafte, das wir im Auge haben, ist dem Auslachen ganz entgegengesetzt. Erst recht ist es das Gegenteil des höhnischen Auslachens, in dem nicht nur kein Hauch von Güte steckt, sondern eine ausgesprochen ungütige Haltung.

Die Heimat des Komischen in der interpersonalen Sphäre

Auf ein sehr bedeutsames Charakteristikum des Lachens und des Komischen sei noch aufmerksam gemacht: die Beziehung beider zum interpersonalen Raum. Das Komische tritt in besonderer Weise hervor, wenn man nicht allein ist. Relativ selten bricht man in Lachen aus bzw. lacht man aus vollem Herzen, wenn man ganz allein ist. Es soll keineswegs geleugnet werden, daß auch dies durchaus möglich ist. Sehen wir von der Komik in einem literarischen Kunstwerk ab und denken wir an die Komik im Leben, so ist kein Zweifel, daß die Gegenwart anderer Menschen für das Ausbrechen in Lachen eine wichtige Rolle spielt. Im allgemeinen weint man in der Einsamkeit. Man fühlt das Bedürfnis, sich zurückzuziehen, wenn man in Tränen ausbricht. Ganz im Gegensatz dazu ist das Lachen ein ausgesprochen soziales Phänomen. Wir haben keinerlei Bedürfnis nach Einsamkeit, wenn uns jemand unfreiwillig zum Lachen bringt, außer unser Lachen widerspricht dem Ernst der Situation oder wir wollen aus bestimmten Gründen nicht, daß es der Betreffende merkt. Ja, das Lachen wird sogar durch die Anwesenheit anderer gesteigert. Das Komische bringt uns, wenn es sich im interpersonalen Raum ereignet, noch mehr zum Lachen. Der große Unterschied zwischen dem völligen Alleinsein und der Anwesenheit anderer Menschen, mit denen wir in irgendeinem Kontakt stehen, macht sich besonders in der Wirkung des Komischen, d. h. im Lachen, geltend.

Die Rolle der interpersonalen Situation tritt auch darin deutlich hervor, daß man eine komische Geschichte anderen erzählen, ja sogar in Gesellschaft zum Besten geben möchte. Das Komische ist für die interpersonale Sphäre bestimmt. Dasselbe gilt für zwei dem Komischen verwandte Phänomene: Scherze- und ausgesprochenes Unsinnmachen.

Scherz und Unsinnmachen

Normalerweise reizt es den Menschen, Scherze zu machen. Er hat nicht nur Freude an ihnen, er macht auch selbst gern Scherze. Bei Kindern spielt das Scherzemachen eine große Rolle.

Der Scherz kann sehr verschiedene Formen annehmen. Es gibt liebenswürdige Scherze, witzige Scherze und solche, die spezifisch zum Lachen reizen, komisch im engeren Sinn des Wortes sind; es gibt taktlose und sogar bösartige Scherze. Mit Scherzen kann man sich über

jemanden lustig machen in einer für ihn beleidigenden Weise. Dann grenzt der Scherz an das Verspotten. Doch im allgemeinen sind Scherze liebenswürdiger Natur. Es wäre traurig, wenn niemand in der Welt Scherze machte.

Ein typisch liebenswürdiger Scherz ist der, den Goethe in Sesenheim machte, als er die Kleider von George anzog und so zu Friederike ging.[15]

Die Sitte, die in vielen Ländern seit langem besteht, am ersten April seinen Bekannten etwas vorzumachen, sie im Scherz anzulügen in der Hoffnung, daß sie darauf hereinfallen, ist eine typische Form des Scherzens. Verkleidungen, die nicht einem bestimmten Zweck dienen, sind eine häufige Art des Scherzes. Viele Menschen reizen uns sogar zu Scherzen durch ihre Leichtgläubigkeit oder durch gewisse Schwächen, z. B. zu große Ängstlichkeit oder Eitelkeit.

Solange die Nächstenliebe dabei nicht verletzt wird, ist der Scherz etwas durchaus Legitimes; er hat einen legitimen Platz in der Welt. Er ist ausdrücklich unernst, aber er ist durchaus nicht unverträglich mit dem Ernsten, wenn er neben diesem steht und nicht mit ihm vermischt wird. Ernste Situationen wie hohe feierliche Augenblicke und vor allem die Gegenwart des Sakralen schließen Scherze aus. Im ersten Fall sind Scherze ein Mißton und im Falle des Sakralen eine Entweihung. Hier gilt: Es gibt eine Zeit zum Scherzen und eine Zeit des Ernstes. In gewissen katholischen Ländern ist der Karneval eine Zeit des Scherzes und einer peripheren Lustigkeit. Am Aschermittwoch beginnt der volle Ernst der Fastenzeit, die all dem Scherzen und Unsinnmachen des Karnevals ein Ende bereitet und sie ausschließt. So gibt es Situationen, die ein Scherzen nahelegen, und andere, deren Thema so geartet ist, daß das Scherzen in keiner Weise am Platz ist.

Das Wesen des Scherzes besteht gerade darin, daß das im Scherz Gesagte und Getane nicht ernst gemeint ist, aber bei vielen Arten von Scherzen vom Partner zunächst ernst genommen werden muß. Die scherzhafte Verkleidung soll den anderen für einen Augenblick täuschen. Vor allem soll der Scherz, mit dem man ihm etwas vormacht, geglaubt werden. Die „Lügen" des ersten Aprils müssen ja, wenn sie gelingen sollen und wirkliche Scherze sind, zunächst geglaubt werden, wenigstens für ein paar Augenblicke.

Wie gesagt gibt es reizende, liebenswürdige, witzige Scherze, einwandfreie, aber auch unehrfürchtige, taktlose, grausame, lieblose und bösartige. Das Scherzhafte als solches ist jedoch etwas durchaus Positives, und die Welt wäre ärmer, wenn der Sinn für Scherze im Menschen erstorben wäre.

15) Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 10. Buch.

Abgesehen vom unwertigen Scherz ist sein Resultat etwas Lustiges, Amüsantes und vor allem irgendwie Komisches. Er muß durchaus nicht komisch im zentralsten Sinn sein, wir müssen nicht vom Lachen geschüttelt werden. Aber ein Element der Komik muß dabei sein, sonst ist der Scherz mißglückt. Oft hat er auch einen witzigen Charakter.

Ein typischer, einwandfreier Scherz ist z. B. der, den der Lord mit Schlau in der Rahmenszene zu *Der Widerspenstigen Zähmung* von Shakespeare macht. Der Lord läßt den auf dem Boden schlafenden Trunkenbold mit herrlichen Gewändern schmücken und in ein wunderbares Bett legen, so daß dieser beim Erwachen nicht weiß, wo er ist. Man sagt ihm, er sei ein Lord, der jahrelang geschlafen habe; das glaubt er auch. Hätte es sich um einen Menschen wie Goethe oder Beethoven gehandelt, dann wäre ein solcher Scherz eine grauenvolle Taktlosigkeit, ein unehrfürchtiger, dummer Streich, etwas in keiner Weise Komisches oder Witziges. Es muß der ganz derbe, rohe Trunkenbold Schlau sein, der diesen Scherz legitimiert.

Ein köstlicher und beglückender Streich war hingegen der, den Don Bosco den zwei Geistlichen spielte, die ihn wegen seines Werkes für verrückt hielten.[16] Im Auftrag einer Gruppe von Priestern sollten sie ihn ins Irrenhaus locken. Sie besuchten den Heiligen und schlugen ihm vor, mit ihnen eine Rundfahrt im Wagen zu machen, weil das seiner Gesundheit guttue. In Wahrheit hofften sie, ihn in den Wagen allein einsteigen und den Kutscher, der instruiert war, sofort ins Irrenhaus fahren zu lassen, wo die Krankenwärter den Wagen bereits erwarteten. Don Bosco durchschaute aber sogleich das Spiel und antwortete auf diese Einladung mit folgendem Scherz: Er erklärte sich bereit, die Spazierfahrt zu machen, bestand jedoch darauf, daß die Geistlichen zuerst in den Wagen einstiegen. Er erklärte, es sei eine große Unhöflichkeit, wenn er als einfacher Priester vor ihnen einstiege. Sie möchten die Güte haben, zuerst einzusteigen. Ohne irgendeinen Argwohn stiegen sie ein, in der Überzeugung, Don Bosco werde ihnen folgen. Dieser aber schlug schleunigst die Wagentüre zu, als sie Platz genommen hatten, und rief dem Kutscher zu: „Schnell ins Irrenhaus! Die beiden Herren werden dort erwartet." Der Kutscher fuhr auf Grund seiner Informationen schnellstens dorthin, ohne auf die Proteste der

16) Vgl. J. B. Lemoyne: *Der heilige Johannes Bosco*, Salesianer-Verlag, München 1927, Bd. I, S. 370 f.

Geistlichen zu achten, und diese mußten einige Stunden im Irrenhaus verbringen, bis das Mißverständnis aufgeklärt war. Dieser Scherz, die richtige Antwort auf den Versuch, ihn nicht im Scherz, sondern im Ernst hereinzulegen, war eine liebenswürdige, wohlverdiente Lehre, die das Sprichwort zum Ausdruck bringt: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein." Er widerspricht nicht nur nicht der Heiligkeit Don Boscos; er macht ihn im Gegenteil besonders liebenswert und ist ein Ausdruck seiner großen Geistesfreiheit und seines Humors.

Verschieden, aber verwandt mit dem Scherzen ist das Unsinnmachen. Im Menschen steckt das Bedürfnis, manchmal für kurze Zeit die Sphäre des Ernsten zu verlassen, indem er etwas tut, was weder nützlich noch verpflichtend, noch tief ist, etwas, was keinen „Sinn" hat. Diese negative Umschreibung genügt natürlich nicht. Das Sinnlose kann öde, bedrückend und langweilig sein. Der „Unsinn", der hier in Frage kommt, muß lustig, erheiternd und irgendwie komisch sein. Das Heraustreten aus dem normalen Ablauf des Tages – der von dem Tun unerläßlicher, selbstverständlicher Dinge, z. B. Sich-Anziehen, Essen, Trinken usw., bis zu den Arbeiten aller Art reicht, ja selbst die großen, beglückenden Phasen schöner schöpferischer Arbeit oder tiefer menschlicher Begegnungen bis zu Gebet und Kontemplation umfaßt – in ein Unsinnmachen als Ausdruck einer superabundanten Vitalität muß einen „Sinn" in sich haben, eben den des Unsinnmachens. Es muß etwas Komisches, Freudiges sein, bei dem man selbst lacht. Das Unsinnmachen entspringt einer zum Lachen geneigten Stimmung. Natürlich sind große Abstufungen in der Qualität des Unsinns möglich. Es gibt einen dummen, kindischen, einen lustigen, witzigen und einen komischen Unsinn.

Das Unsinnmachen als solches ist etwas Legitimes und Positives. Es ist eine Bereicherung für einen Menschen, wenn er von Zeit zu Zeit Unsinn macht und über den Unsinn anderer lachen kann. Daß es Unsinn dieser Art in der Welt gibt, ist für das Diesseits eine Bereicherung. Das Unsinnmachen ist ein spezifischer Gegensatz zum Sich-zu-wichtig-Nehmen sowie zu jedem Bürokratismus und Konventionalismus. In ihm liegt eine besondere Freiheit eigener Art. Es war tief sinnvoll, daß man sich früher an den Höfen einen Narren hielt.

Das Komische als qualitativer Wert eigener Art

So sehen wir, wie die Komik bzw. das Reich, dessen Herz und Mittelpunkt das Komische ist, in vielen verschiedenen Formen in das Leben des Menschen hereinspielt.

Wir müssen zwar das spezifisch Komische, dieses Urphänomen, von den ihm verwandten Qualitäten unterscheiden: vom Lächerlichen und Witzigen, von Scherz und Unsinnmachen, von Ironie, Satire und Karikatur. Aber sie alle bilden, verglichen mit allen übrigen ästhetischen Qualitäten, ein Reich für sich, dessen Zentrum das Komische ist. Dieses spielt in jeweils ganz verschiedener Form in all die anderen verwandten Phänomene hinein.

Das Komische ist eine ausgesprochen geistige Qualität. Sie setzt zwar in der einen oder anderen Weise die Sinne voraus, doch ist sie nicht nur keine Sinnesqualität, sondern auch viel weiter von dem Sinneseindruck entfernt als die Schönheit eines Klanges und einer Farbe.

Noch einmal müssen wir fragen: Ist das Komische ein Wert, ein in sich Bedeutsames, oder nur ein objektives Gut für die Person? Wenn es ein objektives Gut für die Person ist, und das ist es zweifellos, so fragt es sich: Welche Art des objektiven Gutes ist es? Daß es kein elementares objektives Gut ist, das seine Bedeutung aus seiner Beziehung zu unserem Leben bezieht, wie Gesundheit, die notwendige Nahrung u. a., liegt auf der Hand. Die Frage ist daher: Ist es ein objektives Gut, weil es etwas legitim subjektiv Befriedigendes ist, gehört es zu dem Reich des Angenehmen, oder ist es ein objektives Gut für die Person auf Grund seines Wertes? Ist das Komische ein Geschenk für uns wie die kühlende Brise bei heißem Wetter oder das Amüsante eines Spiels, oder ist es ein Geschenk wie eine schöne Landschaft oder eine herrliche Melodie, d. h. etwas, was auf Grund seines objektiven Wertes uns superabundant beglückt?

Wir sahen schon, daß die Qualität des Komischen viele der Züge nicht besitzt, welche die übrigen qualitativen Werte auszeichnen. Sie hat weder ein spezifisches negatives Gegenteil, noch preist sie Gott wie alle anderen Werte. Und doch widerstrebt es uns, sie für ein bloß Angenehmes zu erklären. Das Komische ist etwas zu Inhaltsreiches; es gibt, wie wir sahen, eine tiefe Komik. Endlich ist das Komische im Kunstwerk zweifellos ein eindeutiger Wert. Es ist eine ganze weite Dimension in der Wirklichkeit und spielt fast jeden Tag in das menschliche Leben hinein.

Wir müssen eher sagen, das Komische ist ein qualitativer Wert ganz eigener Art, der abseits von allen übrigen Werten steht und dem viele Wesenszüge der übrigen Werte fehlen. Es gehört wohl in das Reich der ästhetischen Werte, doch ist es keine Unterart des Schönen.

Das Komische besitzt in seiner Qualität eine besondere Beziehung zum Menschen. Das Schöne, Bedeutende, Poetische ruht in sich und beschenkt unseren Geist aus seiner Fülle. Das Komische wendet sich

als solches an den menschlichen Geist; seine Beziehung zu uns ist von seiner Qualität nicht loszulösen, daher auch seine einzigartige Beziehung zum Lachen, sein Appellieren an das Lachen.

Aber die größte Bedeutung, Tiefe und der eigentliche Wert des Komischen wird sich uns erst erschließen, wenn wir uns im zweiten Teil der Rolle des Komischen in der Kunst zuwenden. Dort erreicht es eine ganz neue Bedeutung und ist ein wesentlicher Faktor in vielen Kunstwerken, der zur Schönheit und zum künstlerischen Wert entscheidend beiträgt.

20. Kapitel

Schönheit und Wahrheit

Wir sprachen wiederholt von der Wahrheit als Träger metaphysischer Schönheit und deuteten am Ende des zehnten Kapitels einen geheimnisvollen Zusammenhang von Schönheit zweiter Potenz und Wahrheit an. Nun wollen wir kurz das Verhältnis von Wahrheit und Schönheit erörtern.

Die Stufenfolge in der Wahrheit und die ihr entsprechende Schönheit

Erstens ist die Wahrheit Träger einer metaphysischen Schönheit. Man hat diese Schönheit als *splendor veri* bezeichnet. Wie alle Werte so hat auch die Wahrheit eine spezifische Schönheit, die der Glanz, der Duft der Wahrheit ist.

Wenn wir von Wahrheit sprechen, können wir noch auf Verschiedenes abzielen. Zunächst reden wir von ihr bei allen Sätzen, die auf einen bestehenden Sachverhalt abzielen. Der Satz, der etwas als bestehend behauptet, was nicht besteht, ist falsch, im Gegensatz zu einem Satz, der einen bestehenden Sachverhalt behauptet. Dies ist Wahrheit im engsten Sinn, deren scholastische Formulierung *adaequatio intellectus ad rem* (Übereinstimmung des Verstandes mit der Wirklichkeit) ist.

Wir wiesen in unserem Buch *Das trojanische Pferd in der Stadt Gottes*[1] auf die vielfachen anderen Bedeutungen von Wahrheit hin. Es sei nur daran erinnert, daß die Natur des Sachverhaltes im Rahmen der Übereinstimmung von Satz und Sachverhalt auch die Art der Wahrheit bestimmt. Die Bedeutung und Tiefe des Sachverhaltes

1) Habbel, Regensburg, 4. Aufl. 1969, 20. Kapitel: ‚Die Untergrabung der Wahrheit'.

wirkt sich auch auf die Bedeutung und Tiefe der Wahrheit des Satzes aus. Die Wahrheit des Satzes vom Widerspruch hat einen anderen Klang, *ein anderes Gewicht als die des Satzes:* „Heute ist schönes Wetter."

Durch einen wesensnotwendigen Sachverhalt erhält die Wahrheit ebenfalls eine neue Qualität. Der Satz: „Sittliche Werte können nur an Personen haften" hat eine andere Tiefe und einen feierlicheren Charakter als die Wahrheit des Satzes: „Erwärmung dehnt die Körper aus." Die formalen Stufen des Seins, die sich in dem jeweiligen Sachverhalt finden, machen sich auch in der Wahrheit der sie behandelnden Sätze geltend.[2]

Sachverhalte, in denen ein hoher Wert festgestellt wird, verleihen der Wahrheit des sie behauptenden Satzes einen ganz neuen Glanz.

Wir führen diese Unterschiede hier nur an, um die Art der Wahrheit, bei der die tiefe Beziehung zur Schönheit aufleuchtet, herauszuarbeiten.

Die erste Beziehung von Schönheit und Wahrheit erwähnten wir bereits: Wahrheit ist ein Träger metaphysischer Schönheit, jener Schönheit, die ein *splendor veri* ist. Es ist dieselbe Beziehung wie die aller Werte zu ihrer metaphysischen Schönheit. Je höher der Wert, um so größer die Schönheit, die sein Abglanz, sein Duft ist. Dasselbe gilt für die Wahrheit: je bedeutsamer, je fundamentaler die Wahrheit – dabei schließen wir all die Stufen des behaupteten Sachverhalts ein, von denen wir soeben sprachen –, um so größer die Schönheit.

Über die zweite Beziehung zwischen Schönheit und Wahrheit, die sich auf die Rolle der Wahrheit in der Kunst bezieht, werden wir im zweiten Teil sprechen.

Gültigkeit, Unerfindbarkeit, Notwendigkeit und Klassizität

Nun kommt es uns auf eine sehr tiefe und geheimnisvolle Beziehung von Wahrheit und Schönheit an. Die Schönheit zweiter Potenz besitzt eine eigene Art der Wahrheit. Das in ihr gesprochene „Wort" ist wahr. Diese Schönheit versetzt uns in das Reich der Wahrheit. Sie besitzt das Element der Gültigkeit der Wahrheit. Um dies besser zu

2) Josef Seifert: ‚Die verschiedenen Bedeutungen von „Sein"' in *Wahrheit, Wert und Sein*, a. a. O., S. 301–332.

verstehen, müssen wir erst auf einige Elemente der Wahrheit eingehen.

Es gibt Dinge, deren Existenz wir nicht durch Wahrnehmung feststellen können. Zu diesen gehört z. B. die Geschichte. Unser Wissen um das Geschehene ist aufgebaut auf Berichten und archäologischen Daten. Bei den Berichten, die die Hauptquelle unseres Wissens auf diesem Gebiet darstellen, spielt das Vertrauen in deren Glaubwürdigkeit eine entscheidende Rolle. Gewiß, die Mehrzahl der Quellen, die von verschiedenen Zeitgenossen stammen, sind, wenn sie alle mehr oder weniger übereinstimmen, eine wichtige Stütze für unsere Überzeugung, daß das Berichtete tatsächlich stattgefunden hat. Auch die inhaltliche Glaubwürdigkeit des Berichtes, der geschilderten Tatsachen spielt eine Rolle, sowohl hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des Berichters als des Für-wahr-Haltens des Berichtes. Bei der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Inhalts spielen natürlich zugrundeliegende philosophische Probleme eine entscheidende Rolle. Wer z. B. dem philosophischen Irrtum huldigt, daß ein Wunder unmöglich ist, wird den Bericht über ein Wunder von vornherein als unglaubwürdig ansehen.

Uns interessiert in diesem Zusammenhang die Beziehung von Wahrheit und Unerfindbarkeit. Wenn die Gestalt einer Person unerfindbar ist, wird der Bericht über sie dadurch in seiner Wahrheit erwiesen. Dies ist allerdings ein einzigartiger Fall und trifft nur auf Jesus zu. Wie Kierkegaard so oft hervorgehoben hat, ist die Gestalt Jesu – im Gegensatz zu allen mythischen Heroen – unerfindbar.[3] Sie garantiert ihre objektive Existenz durch ihre Unerfindbarkeit. Das alle menschlichen Ideale übersteigende, sich uns offenbarende ganz Neue stellt die Person Jesu von vornherein jenseits aller möglichen Erfindungen. Sie kann uns nur bekannt sein, wenn sie wirklich existiert und sich den Aposteln als absolute „Überraschung" geoffenbart hat.

Dieser Fall ist einzigartig. Die Unerfindbarkeit ist uns ein absoluter Beweis für die konkrete reale Existenz Christi.

Aber auch im Reich der Wesenheiten, der bestehenden Wesensgesetze gibt es eine allgemeine tiefe Beziehung zwischen Seinsautonomie, idealer Seinsweise und Unerfindbarkeit.

Alle echten Wesenheiten, sei es die Zeit, der Raum, die Zahl, die Farbe Rot, sei es die Gerechtigkeit, die Liebe, das Verzeihen, sind unerfindbar, im Unterschied zu Fiktionen aller Art. Bei ihnen geht die Unerfindbarkeit in die Richtung ihrer inneren Notwendigkeit und

3) Vgl. *Die Krankheit zum Tode*, *a. a.* O., zweiter Abschnitt, B, c, S. 169/70.

der Seinsautonomie ihrer notwendigen Wesenheit. Die Frage konkreter realer Existenz scheidet hier aus.

So, wie diese Wesenheiten und die in ihnen gründenden Sachverhalte unserem Geist evident erscheinen, unserem Verstand diktieren, bilden sie eine radikale Antithese zu dem Erfindbaren. Dies ist eine Unerfindbarkeit anderer Art als die eben erwähnte.

Ganz verschieden von dem in diesem und im ersten Sinn Unerfindbaren ist der ganze Reichtum der Außenwelt, sei es eine Pinie oder ein Löwe. Diese morphischen Einheiten sind, wie wir in unserem Buch *Was ist Philosophie?* sagten, „Erfindungen" Gottes im Gegensatz zu den notwendigen Wesenheiten, die in Gott fundiert sind.[4]

Diese Unerfindbarkeit ist mit der Wahrheit – bis hinauf zu der Wahrheit der wesensnotwendigen Sätze – eng verbunden.

Eine andere Qualität der Wahrheit, besonders der Wahrheit fundamentaler, metaphysischer Entitäten, ist die Klassizität. Der Ausdruck „klassisch" ist offenbar in einem besonderen Sinn zu verstehen, wie wir ihn im letzten Kapitel von *Liturgie und Persönlichkeit*[5] über die Klassizität der tridentinischen Liturgie herausgearbeitet haben. Dieser Sinn von Klassizität zielt auf ein zentrales tiefes Phänomen ab, das sich scharf von dem historischen Sinn dieses Wortes unterscheidet, sei es, daß man die Kunst der griechischen Antike als klassisch bezeichnet oder die Musik des 18. Jahrhunderts der romantischen im 19. Jahrhundert als klassisch gegenüberstellt, sei es, daß man mit klassisch ein einfaches Lob aussprechen will oder es mehr oder weniger mit „typisch" gleichsetzt, z. B. wenn man sagt: „Dies ist ein klassischer Fall von Tragik oder von Treuherzigkeit."

Von all diesen Bedeutungen ist das, was wir als das Klassische bezeichnen, ganz verschieden. Es ist vielmehr das Phänomen der Gültigkeit, das dem, was die scholastische Philosophie ontologische Wahrheit nannte, tief verwandt ist. Es ist die Erfüllung, das Stehen am richtigen metaphysischen Platz. Das Klassische ist erfüllt und durchströmt vom Atem der Wahrheit.

Mit dieser kurzen Analyse der Unerfindbarkeit und Klassizität und ihrer Beziehung zur Wahrheit müssen wir uns begnügen, obgleich wir uns voll bewußt sind, wie mangelhaft und nur andeutend sie ist. Eine gründliche Untersuchung dieser Phänomene gehört allerdings in ein Werk über Metaphysik und Erkenntnistheorie. Hier soll der bloße Hinweis auf die Phänomene dazu dienen, eine tiefe Beziehung von Schönheit und Wahrheit aufzudecken.

4) 4. Kapitel, III, B, S. 96 ff.; III, C, S. 103 ff.
5) 4. Aufl. in *Idolkult und Gotteskult*, 3. Kapitel, S. 287 ff.

Die geheimnisvolle Verwandtschaft der Schönheit zweiter Potenz mit der Wahrheit

Wie in der Wahrheit finden wir auch in der Schönheit zweiter Potenz in Natur und Kunst die Elemente des Unerfindbaren und des Klassischen. Bevor wir darauf eingehen, müssen verschiedene naheliegende Mißverständnisse ausgeschaltet werden.

Erstens wird man mit Recht einwenden: „Wie kann man von einer Unerfindbarkeit der Schönheit eines Kunstwerks sprechen, da doch das Kunstwerk einen Prototyp des ‚Erfundenen' darstellt! Der Künstler entdeckt ja nicht etwas vorher Bestehendes, er schafft doch ein völlig neues Gebilde. Er erfindet eine Geschichte oder eine Melodie, er schafft eine Symphonie, ein Bild, eine Skulptur."

Gewiß, das Kunstwerk als ontologisches Gebilde ist nicht nur nichts Unerfindbares, sondern sogar immer etwas Erfundenes. Dennoch liegt in jedem wahren Kunstwerk, wie wir im zweiten Teil sehen werden, auch ein Element des Entdeckens. Vor allem zielen wir aber nicht auf das Kunstwerk als solches ab, sondern auf seine Schönheit, die geheimnisvoll an einem vom Künstler geschaffenen Gebilde erscheint. Wir meinen die Wertqualität der Schönheit als solcher, die wir ebenso in der Natur finden. Sie hat eine analoge Souveränität und Unerfindbarkeit wie die Wahrheit. Auch wenn sie an einem typisch erfundenen Gebilde erscheint, ist sie in sich unerfindbar.

Zweitens wird man mit Recht sagen, daß die Schönheit von etwas keineswegs die konkrete reale Existenz ihres Trägers garantiert. Wenn jemand sagt: „Gewiß wäre es viel schöner, es gäbe eine Unsterblichkeit der Seele und die menschliche Person hörte mit dem Tod nicht auf zu existieren" – ist dann die Tatsache, daß es schöner wäre, irgendein Beweis dafür, daß die Seele nach dem Tod in Unsterblichkeit fortlebt? Wie kann man sagen, Schönheit garantiere irgendwie eine reale Existenz und besitze darum eine Analogie zur Wahrheit?

Darauf ist zu erwidern: Bei diesem Einwand ist Schönheit in einem analogen Sinn gebraucht. Schöner bedeutet vor allem beglückender, sinnvoller. Das Paradies war in diesem analogen Sinn schöner als die *vallis lacrimarum*, in der wir leben. Offenbar ist die Schönheit zweiter Potenz hier nicht das eigentliche Thema, sondern mit „schöner" ist vor allem „beglückender" gemeint.

Abgesehen von dem analogen Charakter dieser Schönheit, ist es völlig richtig zu sagen, daß Schönheit im eigentlichen Sinn keine Garantie für das reale Bestehen eines schönen Gebildes ist. Wir können auch von herrlichen Landschaften und Architekturen träumen; trotz aller Schönheit existieren sie nicht.

Es wäre allerdings ein verhängnisvoller Irrtum, wollte man die Schönheit eines Gebildes als Beweis für seine reale Existenz anführen. Erstens ist die Unerfindbarkeit der Gestalt Jesu, wie schon erwähnt, eine ganz andere radikale Unerfindbarkeit. Zweitens bezieht sie sich nicht auf die Schönheit, sondern auf die Heiligkeit, die Epiphanie des Absoluten. Drittens ist dies der ganz einmalige Fall, in dem die Qualität die reale Existenz garantiert und ein Produkt aller bloßen, idealisierenden Fiktion ausschließt.

Doch, wie gesagt, finden wir in der Schönheit zweiter Potenz eine andere Unerfindbarkeit. Sie bezieht sich nicht auf die Sphäre realer Existenz, sondern auf ihre Seinsautonomie, auf die Wahrheit des „Wortes", das in der Schönheit enthalten ist. Auch die Schönheit der geträumten Landschaft ist ja als Schönheit etwas Unerfundenes, sich nur „Erschließendes", ein wahres Wort. Die geträumte Landschaft existiert zwar nicht, aber sie ist wirklich schön. Obgleich im allgemeinen alles im Traum unklarer ist, bleibt doch auch diese Schönheit als solche ein unerfindbares, gültiges Wort.

Noch deutlicher wird diese tiefe innere Beziehung der Schönheit zur Wahrheit, wenn wir an das Phänomen der Klassizität denken, auf das wir vorher hinwiesen. Die Schönheit zweiter Potenz besitzt die Klassizität in vollem Maß. Sie ist zutiefst gültig, aller Willkür entgegengesetzt. Sie strahlt die Freiheit aus, die der tiefen Wahrheit eigen ist. Wie das Johannesevangelium sagt: „Die Wahrheit wird euch frei machen" (Jo 8, 32), so kann man auch in analoger Weise von der befreienden Wirkung der Schönheit zweiter Potenz sprechen. Die Klassizität ist mit dieser befreienden Wirkung tief verbunden.

Wir beginnen zu sehen, welcher Art diese tiefe Verbindung von Schönheit und Wahrheit ist.

In beiden begegnet uns die Seinsautonomie des Unerfindbaren, die Klassizität, die Gültigkeit; in beiden wird ein gültiges Wort gesprochen. Die Schönheit zweiter Potenz versetzt uns in das Reich des Wahren, in die Welt der Wahrheit. Analog zur Wahrheit bildet diese Schönheit eine Antithese zu aller Falschheit und zum Vater der Lüge.

Uns kommt es nunmehr darauf an, diese tiefe innere Verbindung von Schönheit und Wahrheit von jener abzugrenzen, die bei der metaphysischen Schönheit der Wahrheit besteht. Bei den Erstgenannten

liegt die Verbindung in einer Ähnlichkeit zwischen hoher metaphysischer Wahrheit und Schönheit zweiter Potenz im allgemeinen, besonders auf Grund der Unerfindbarkeit, Klassizität und Gültigkeit. Bei der metaphysischen Schönheit der Wahrheit ist dagegen die Wahrheit der Träger der Schönheit. Die Schönheit ist der Glanz, der Duft des Wahren, *splendor veri*.

Im jetzigen Zusammenhang handelt es sich aber nicht um die Schönheit der Wahrheit, sondern um die tiefe Gemeinsamkeit von Schönheit und Wahrheit.

21. Kapitel

Die Verbundenheit der Schönheit mit Sittlichkeit und Liebe

Die tiefe Beziehung zwischen der Schönheit und dem sittlich Guten

Schon in der Einleitung wiesen wir auf den tiefen inneren Zusammenhang der Schönheit, besonders der zweiter Potenz, mit dem sittlich Guten im allgemeinen hin. Auf die Beziehungen des Sittlichen zur Schönheit in Literatur, Malerei und Plastik im einzelnen werden wir im zweiten Teil ausführlich eingehen. Am Schluß dieses ersten Teiles wollen wir erneut auf die tiefe innere Verbundenheit der Schönheit mit dem Urwert der sittlichen Sphäre, dem sittlich Guten, hinweisen.

Wie wir im vorigen Kapitel bei der Beziehung von Schönheit und Wahrheit nicht die metaphysische Schönheit der Wahrheit meinten, so denken wir hier nicht an die der sittlichen Werte. Wir haben vielmehr eine andere Verwandtschaft im Auge: das in der Schönheit und in dem sittlichen Urwert gesprochene „Wort".

Wir denken auch nicht an das, was allen echten Werten gemeinsam ist, sondern an etwas viel Intimeres und Tieferes. Es ist ihre Gemeinsamkeit in der leuchtenden Glorie Gottes. Gott, der unendlich Heilige, ist der Inbegriff aller Güte, aller sittlichen Werte und der unendlich Schöne. Zwar setzen nur die sittlichen Werte eine Person voraus; sie allein verherrlichen Gott im engeren Sinn und ihr Gegenteil, die Sünde, beleidigt Gott. Dies alles trifft bei der Schönheit nicht in derselben Weise zu. Dennoch besteht bei aller tiefen Verschiedenheit von Schönheit und sittlichem Wert zwischen der höchsten, sublimen Schönheit und dem sittlich Guten in seiner höchsten Form in der Tiefe eine qualitative innere Verwandtschaft. Es ist kaum möglich, dieses gemeinsame Band adäquat in Begriffen wiederzugeben.

Die Schönheit der Liebe
Qualitative Gemeinsamkeit von Schönheit und Liebe

Auf eine andere tiefe qualitative Verwandtschaft sei auch noch mit einem Wort hingewiesen: die von Schönheit und Liebe. Zunächst ist, wie wir in unserem Buch *Das Wesen der Liebe*[1] zeigten, die Liebe eine spezifische Antwort auf die Schönheit des Geliebten. Natürlich ist Schönheit im weiteren Sinn gemeint, vor allem die metaphysische Schönheit dieser einzigartigen individuellen Persönlichkeit. Wie wahr dies ist, kommt überzeugend im dritten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* mit den Worten Tristans in seiner Vision zum Ausdruck: „Isolde, wie schön bist du!"

Vielleicht leuchtet die metaphysische Schönheit in ihrer atemraubenden Größe nirgends so auf wie in der Liebe – dem „Urphänomen der Urphänomene", wie Siegfried Johannes Hamburger[2] sie nennt. Es gibt nichts Schöneres als die Liebe Christi. Und welche Schönheit besitzt die heilige Liebe, dieser Strom heiliger Güte, der sich nur in der Liebe zu Christus konstituieren kann, dann aber in der *caritas* dem Nächsten gegenüber das Licht Gottes in der Welt erstrahlen läßt. Doch auch in aller wahren natürlichen Liebe, sei es die Eltern- oder die Kindesliebe, sei es die Freundesliebe, leuchtet die Schönheit der Liebe auf. Diese einzigartige Schönheit erreicht innerhalb der natürlichen Liebe ihren Höhepunkt in der bräutlichen Liebe. Sie ist in ihrer Kühnheit, Glut und Treue etwas unergründlich Schönes.

Es ist sehr charakteristisch für die Beziehung von Liebe und Schönheit, daß die bräutliche Liebe eine so unerschöpfliche Inspiration für die verschiedenen Künste darstellt. Auf diese Inspiration wies Papst Pius XII. mit den herrlichen Worten hin: „Dieser Zauber der menschlichen Liebe ist seit Jahrhunderten das anregende Thema bewundernswerter geistiger Schöpfungen in der Literatur, der Musik und den darstellenden Künsten gewesen; ein immer altes und neues Thema, das die Zeiten, ohne es je zu erschöpfen, in den erhabensten und dichterischsten Weisen abgewandelt haben."[3]

Wir zielen noch auf einen anderen Zusammenhang von Schönheit und Liebe. Es ist nicht der einer tiefen Beziehung zwischen dem Wert und der sinnvollen spezifischen Antwort auf ihn; auch nicht die metaphysische Schönheit der Liebe. Wir meinen vielmehr die Gemeinsamkeit des Glanzes, des Lichtes, der Verklärtheit, die in der tiefen Liebe wie in der großen, hohen Schönheit leuchtet. Es ist, als besitze diese Schönheit eine Qualität, die in der Liebe als bewußt personale Realität lebt, in ähnlicher Weise, wie der blaue Himmel eine Qualität der Freudigkeit ausstrahlt, die im erlebten Akt der Freude personal vollzogen wird.

Die Schönheit kann zwar, wie wir sahen, nie als bewußt Seiendes, als personal Vollzogenes auftreten, obgleich viele Akte durch ihren Wert Träger von Schönheit sind. Dennoch kann man so weit gehen, zu sagen, daß der innere Gestus der Schönheit eine „Liebe" ist – gewiß nicht ein personal vollzogener Akt, kein bewußt Seiendes, sondern ein in der Liebe vollzogener Gestus, der hier als rein qualitative Analogie zu dem Aufstrahlen, zu dem erblühenden Erglänzen aller Liebe vorliegt. Es ist, als wäre man, wenn etwas in großer Schönheit vor uns steht, versucht zu sagen: „Es liebt."

Mit diesem Hinweis auf den tiefen qualitativen inneren Zusammenhang der drei Urphänomene: Schönheit, Wert des sittlich Guten und Liebe, der schon in die Metaphysik hineinreicht, wollen wir diesen ersten Teil beschließen.

1) Kap. I, S. 33 ff. und S. 40 ff.
2) ‚Kühnheit der Liebe' in *Wahrheit, Wert und Sein*, a. a. O., S. 100.
3) *Ansprachen Pius' XII. an Neuvermählte*, übersetzt von Zimmermann, Habbel, Regensburg 1950 (Ansprache vom 23. X. 1940).

Abend
– sein Licht; sein abschiedhafter Charakter 285, 286 f., 288
Abglanz 16
– von Werten: s. metaphysische Schönheit
Abhängigkeit, angebliche, der Werte vom personalen Geist (Bewußtsein) 38–41
Absolute, das
– und das Relative (Kierkegaard) 218 f., 225
Abstufungen: s. Stufen
Adäquatheit
– der Anwort: s. d.
– der Schönheit von Form und Stil für den Inhalt eines Werkes (Phaidon, Hl. Schrift) 270 f.
Affektiertheit 232
affektierte Echtheit 234
affektierte Menschen 231
Affektivität 236–238, 355
– ihre Abwesenheit
– – eine falsche Antithese zur Sentimentalität 236
– – bei Bürokraten, Banausen u. a. 236 f.
Anti – des Männlichkeitsidols 237 f.
– echte „zarte" und „harte, dynamische" 238
– weiche 235
Pseudosachlichkeit (Idol der neuen Sachlichkeit) ist Gegenteil der echten – 237
Verzicht auf – in der stoischen Apathie 237
Affiziertwerden 41, 56 Anm. 35, 57 f., 61 f., 347, 348, 353–357, 365–369, 397
– erzeugt ein affektives Erlebnis 58
– eine affektive Wirkung eines Erkannten auf eine Person 354
– ist rezeptiv 57, 353 f., 363
– seine Richtung verläuft vom Objekt zur Person 354, 397
– ist sinnvoll und intentional, nicht kausal 57, 354
– durch andere Personen intendiertes 354
– durch Liebe und Geliebtwerden 354 f.
– von Außerkünstlerischem 366
– – als Amüsiertwerden bzw. Gespanntsein 364–367
– – – ihr Unterschied zum künstlerischem Affiziertwerden 366 f.
– durch Komik 367
– von künstlerischen Werten 366–368
– beim Erfassen sittlich bedeutsamer Güter und deren Ruf oder Verpflichtung 355
– durch sittliche Werte anderer Personen 355
– von Werten
– – wahres, nur in kontemplativer Haltung möglich 61
– – als sapere 128 f.
– von thematischer Schönheit 1. und 2. Potenz 348, 355 f., 357
– – und Ergriffenheit 57
– – nicht identisch mit Gefallen 347, 348
– – keine Lustempfindung 116
– – und Rührung 56 Anm. 35, 58
– – hat qualitative Abstufungen je nach Art, Rang und Höhe der Schönheit 355, 363
– – variiert je nach ästhetischem Organ und momentaner Empfänglichkeit des Subjekts 363 f., 369
– – und ihre Delektabilität 357 f., 369
Hauptthema bleibt das wertvolle Objekt, wird nie das – – 365 f.

– – in Natur und Kunst 355, 369
– – ist Träger eines echten personalen Wertes 78–80
– – im Unterschied zum Ohrenschmaus 356 f.
– durch die unthematische metaphysische Schönheit (einer Persönlichkeit) 355
– – zutiefst verbunden mit dem Affiziertwerden durch den betreffenden Wert 369
Ähnlichkeit
– formale, scheinbare, akzidentelle, läßt radikale Unähnlichkeit übersehen 223
– einzigartige, in der qualitativen Analogie 160, 195
Akte, personale 32 f., 34, 35, 38, 40, 45, 51
– geistige, können im Innen- und Außenaspekt (im „Bewußtsein von") erfaßt werden 168 f.
– sittliche Werte existieren auf ihrem Rücken (Scheler) 38, 176
Alltägliche, das 207
Amüsante, das (Amusement, Amüsiertwerden) 377
– außerkünstlerische 364 f., 366, 392 f.
– im Kunstwerk 367 f.
Amusische, der total 350, 351
selbst – sieht die Schönheit einer Blume, eines Gesichtes 352
analogia
– attributionis 159, 175
– – Freudigkeit des blauen Himmels durch sie nicht erklärbar 175
– proportionis 159, 160
Analogie, qualitative 125 f., 128, 159–163, 178, 193, 194 f., 425
– Entsprechensbeziehung zwischen Gehalten völlig verschiedener Seinssphären 159, 162
– – z. B. metaphysische Schönheit als Ausstrahlung, Duft anderer Werte 125
– ist intuitiv gegeben 159, 160
– im Wesen der Dinge fundiert 159, 160
– einzigartige Ähnlichkeit (verschieden von der innerhalb eines Genus) 160, 196
– von Daten des humanen Aspektes und der metaphysischen Realität (z. B. oben und unten) 159, 160
– von Melodie (mit ihren Tönen) und Satz (mit seinen Worten) 120
– werden oft für Symbole gewählt, die an sie anknüpfen (Osterkerze) 161
– radikal verschieden vom Symbol 160 f.
– Freudigkeit des blauen Himmels nicht durch sie erklärbar 178
– Trägerbeziehung der Schönheit 2. Potenz nicht auf sie zurückführbar 194 f.
– in der Poesie 160, 162 f.
– verschiedene Stufen 161–163
Analogieschlußtheorie
– und ihre Widerlegung 163–167, 169
Anthropologie 133, 141, 144
Antiaffektivität des Männlichkeitsidols 237 f.
– der stoischen Apathie 237
„Antiphon" einer Landschaft 291, 302
Antithese: s. Schönheit, Trivialität usw.
Antworten; vgl. Wertantwort
– adäquate und unadäquate, auf die Schönheit 76, 78, 79
– *affektive* 35 f., 41, 233
– – intentional sinnvolle, auf die erkannte Schönheit 49
– – können nicht vom Willen erzeugt werden 233
– – adäquate, der Liebe, Freude usw. können nie zu stark sein 235
– – echte, zarte 238
– – echte, fehlen in der Sentimentalität 236
– – harte, dynamische, der Leidenschaften 235, 238
– – weiche 235
Apathie, stoische 237
– ihre anti-affektive Einstellung 237
– in hochmutgeborener, falscher Freiheit fundiertes Idol 237
appetitus 42–44
appetitus-Theorie ist kein Wertrelativismus 43, 44
Äquivokation von
– Assoziation 53
– Bewußtheit 37 f.
– Bewußtseinsinhalt 67
– intrinsic value (echtem Wert, in sich Wertvollem) 76 f.
– Objektivität (bei Ross) 63–66
– relativ 39 f., 43 f.
– sentimental 234
– Symbol 177 f.
– überflüssig 21 f.
– Wert 25 f., 37
Architektur
– und Natur (ihre Ehe) 271, 279, 308 f., 310, 312, 314, 319, 322, 324, 326
– Zerstörung ihrer Schönheit 16
Arten der Schönheit: s. S. 467 f.
Aspekt(e)
– bloß humaner, der Schönheit (Croce) 34 Anm. 8
– *humaner, der Außenwelt* 66–69, 95 f. Anm. 23, 125, 160, 315–318
– – ist kein bloßer Schein 67, 314; vgl. Schein
– – setzt den menschlichen Geist voraus 67–69, 316
– – – Unabhängigkeit von ihm ist nicht gefordert 316
– – ist vollgültige Realität 67–69, 314 ff.
– – fundiert objektiv die Schönheit 68, 69
– – – unabhängig von unserer Stellung zu ihr 316
– – Realität seiner Schönheit 314 f.
– – Botschaft Gottes 68, 95 f. Anm. 23, 314, 316, 317
– – verschiedene Schichten in ihm 316 f.
– – seine Schicht 1. Grades (Farben, Töne) 317
– – seine Schicht 2. Grades (visuelle Einheit) 317 f.
– – kein transzendentaler Idealismus 68
– – qualitative Analogien zwischen seinen Daten und der metaphysischen Realität (z. B. oben und unten) 160
– einer Landschaft
– – geographischer, und der ihrer visuellen Einheit 316
– – von verschiedenen Standorten aus 301, 314 f.
– – wechselnde (Alpenglühen u. a.) 313 f.
– naturwissenschaftlicher, der körperlich realen Außenwelt 68, 95 f. Anm. 23, 315 f., 317
– subjektiver 45
Assoziation 36, 46, 48 Anm. 32, 52–55, 245 f.
– angebliche 124, 131, 245, 320, 326
– – zur Erklärung der geistigen Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 151
Äquivokation von – 53
Bedeutungsbeziehung als bloße – (Positivisten) 154
– echte, reine
– – ein immanenter psychologischer Vorgang 55
– – ausdrücklich hergestellte 53 f., 55
– – – und Gewohnheit, Wiederholung 54
– – „wilde" oder unsinnige 53, 54 f., 245 f.
– – und „Investition" 55
Assoziationsprozeß, mechanischer, automatischer 53 f., 55
Ästhetik 20, 24, 349
– Abgrenzung von anderen Ge-

bieten 86, 133, 141, 144, 155, 418, 425
Ästhetizismus 19 f., 93, 103 f.
ästhetizistische Einstellung ist unsachlich 273
Atmosphäre
– banale 246
– kultivierte, eines Hauses 21
– organische (Souk, Werkstatt) 208
– des Pastoralen 241 f.
– poetische 244
– prosaische (Banause, Bürokrat; Büro, Fabrik, Warenhaus) 207, 208
– religiöse, sakrale 124, 326
– triviale 255
– des Firmaments 284
– einer Gegend 282, 305, 309, 318 f., 326
landschaftliche Gesamt – eines Landes 308 f.
– – Faktoren, die sie konstituieren 308, 319–327
– eigene, einer Landschaft 283, 297, 298, 299, 301, 303, 325 f.
– eines Typus von Natur (Gebirge, Meer) 307
– ihre Schönheit: s. Schönheit der Atmosphäre
Auge: s. Sehen
Augenweide 116
Ausdruck
typischer Unterschied von innen und außen bei jedem echten – 173, 174
– nur im ganz analogen Sinn (Freudigkeit des Himmels) 196 f.
– im engeren (präzisen) und weiteren Sinn 112, 148, 195 f., 269; vgl. Ausdruck bei höheren Tieren
– der Freude durch Musik in Verbindung mit dem Wort 202 Anm. 4
– *im menschlichen Gesicht* 109, 110, 111, 135–142, 163–167, 169–173, 195, 252
– – ist intuitiv erfaßbar 139 f., 163, 165, 166, 167
– – ein mirandum, Mysterium 109, 139
– – seine Schönheit ergänzt die Formenschönheit 138
– – läßt etwas aus einer anderen Seinssphäre anschaulich hervortreten 139
– – dauernder Eigenschaften einer Persönlichkeit 163, 166, 170, 171, 173, 174, 195
– – sittlicher und anderer personaler Werte und ihrer Schönheit 109, 137 f., 139, 140, 170
– – geistig seelischer Wirklichkeiten 139, 163, 166 f., 170, 173
– – affektiver Stellungnahmen und Vorgänge 163 f., 165, 166, 170, 171
– – besonders im Blick, von momentanen Vorgängen in der Seele 139 f., 170, 171
– – qualitativer Unwerte und ihrer Häßlichkeit 137, 138, 252
– – der Feinheit bzw. des Vulgären 140–143, 145
– – das Ausgedrückte kann Täuschung oder Schein sein 74, 136, 142, 167 f., 171, 172
– – beim Portrait 172 f.
– – beim Schauspieler 172, 173
– *des Wesens der menschlichen Person in seiner Gestalt*, im aufrechten Gang 144; s. Körper; metaphysische Schönheit, ausgedrückte
– durch Gesten 110, 170, 173
– geistig seelischer Wirklichkeiten durch Hörbares
– – in der menschlichen Stimme und ihrem Ton 110 f., 119, 139, 140, 142, 163, 168, 170, 171, 173
– – durch Worte 111, 168
– Freudigkeit des blauen Himmels nicht auf ihn zurückführbar 177
Schönheit 2. Potenz keine Art von – 193, 195 f.
Bedeutung des Wortes gleich – (Husserl) 163
Pseudo – konventioneller Zeichen 167 f.
– und Analogieschlußtheorie 163–167
– und Einfühlungstheorie 169 f.
Ausdruck bei höheren Tieren 147 f., 173 f.
– von Wut u. a. 173
– und Eigenart klaffen oft auseinander 147
– analoger; – im weiteren Sinn 140, 147, 148, 173
– – von „gefühlten" Vorgängen 147, 173
– – („Charakter") eines individuellen Tieres 147
– – als genereller „Charakter" eines Tieres 147 f., 173 f.
– – – direkt im Sichtbaren oder Hörbaren fundiert 148, 174; s. Qualitäten der Erscheinung
Auslachen 398, 408
– als ausdrückliche Ablehnung 402
– „Zensur" der Gesellschaft 402
Ausschnitt, zufälliger, aus der Natur 294, 298, 304
Aussehensdimension, metaphysische 90, 92, 92 Anm. 14
– eine Urdimension des Seienden 90
– bezieht sich auf das Aussehen
– – in der Sphäre des Sichtbaren 92, 92 Anm. 14
– – des Hörbaren 92 Anm. 14
– – der metaphysischen Schönheit als splendor, Abglanz, Ausstrahlung, Duft, Glorie der (sittlichen) Werte 90, 91, 94
– – der metaphysischen Häßlichkeit als Emanation, Gestank der (sittlichen) Unwerte 90
– und Delektabilität als die Merkmale aller ästhetischen Werte 92
– wird durch Sehen, Hören oder geistige Wahrnehmung erfaßt 90, 92 Anm. 14
Außenaspekt 168 f.
– erfaßbar im „Bewußtsein von" Handlungen, Verlautbarungen, Wesensausdruck anderer Personen 168
– im Erfassen der Komik: s. Komik
Außenwelt, körperliche 66–69, 96 Anm. 23, 117, 119, 126, 159
– reale 68, 317
– – in den Naturwissenschaften 317
– absolute Gewißheit ihrer Wirklichkeit 73
– als Träger von Schönheit 66–68, 95 f. Anm. 23
– Bedeutung ihrer Wirklichkeit für die Beglückendheit ihrer Schönheit 317 f.
Außergewöhnliche, das 212, 213
Aussicht 294
– als zufälliger Ausschnitt aus der Natur 294
– als Landschaft 299, 317 f.
– als bloßes Panorama von einem künstlichen Aussichtsplatz aus 302 f.
Landschaft, die keine – ist 299
Ausstrahlung von Werten: s. metaphysische Schönheit
Auswendiglernen, ein Assoziationsprozeß 53 f., 55, 245
„Axiom"
– bonum et ens convertuntur 97
– des allgemeinen Wertrelativismus 41 f., 63
Bäume (s. auch Pflanzen; Sinnenschönheit) 115, 116, 242, 265, 275, 282, 289–293 passim, 317
– ihre Erfindung 188, 189, 299 f.
– Schönheit von Farbe, Material, Gestalt 186, 187 f.
– als Schönheitselement von Landschaft, Land 297–300, 302, 310–312, 319 f.

– Träger hoher Sinnenschönheit 189
– in Blüte und Nadelbäume: ihr Duft 123 f., 126, 292; vgl. Geruch
– Hierarchie ihrer Arten und bez. der Erfüllung des Gestaltprinzips innerhalb eines Typus 189 f.
– häßliche, gibt es nicht 254
Banale, das 246
Banause, der 21, 242 f., 245 f.
– verbreitet eine prosaische Atmosphäre 207, 208
– huldigt einer Pseudorealistik 208
selbst – sieht die Schönheit einer Blume, eines Gesichtes 352
Bedeuten, das: s. Bedeutung
Bedeutendheit 85 f., 101–104
– auf verschiedenen Gebieten 101–103
– als Personwert 85 f., 101 f.
– ihr ästhetischer Wert 101, 103
– ihre ausgedrückte metaphysische Schönheit 136, 137, 138, 141
Bedeutsame, das in sich 26, 28, 37, 40, 43, 46, 59, 413
Wert im eigentlichen Sinn ist nur – 27 f.
Bedeutsamkeit 26
Arten der –: s. Bedeutsamkeitskategorien
Moore benutzt intrinsic value (*in sich Wertvolles*) für Selbstzweck und Art der – (Wert) 77
– direkte 76, 77
– – *eines Objektes in sich* 23, 76, 77
– – im Sinn von Selbstzweck 76, 77
– indirekte 77
– – als Mittel für anderes 76, 77
– positive oder negative, des Objekts angeblich nur durch Projektion unserer Gefühle 50
– sittliche, eines Gutes 23
– in sich ruhende, der Werte, der Schönheit 24, 43, 46, 59, 357, 365, 413
– und Wille 40
Bedeutsamkeitskategorien, die drei (das in sich Bedeutsame, der Wert; das objektive Gut für die Person; das subjektiv Befriedigende) 26–28, 37, 40, 42 f., 58
Bedeutung; Bedeuten, das; s. auch: Wort
– des Wortes
– – gleich Ausdruck (Husserl) 163
– – als Unterabteilung von Zeichen in der scholastischen Philosophie; Widerlegung 154–156
– ihre Analyse gehört in Ethik oder Erkenntnistheorie 155
– ihr Wesen 156
– eines Wortes ist keine Konvention, sondern organisch gewachsen 156
die – des Schönheitsträgers ist nicht seine Schönheit 157
Bedeutungsbeziehung 154–156
– als Assoziation oder Anzeichen (Positivisten) 54, 154
– im Meinen und Verstehen 155, 157
– des Wortes zum gemeinten Gegenstand 54, 154, 155, 156 (vgl. Wort)
Bedeutungseinheit (vgl. Begriff)
– der Begriffe 155, 156
Befriedigende, das subjektiv 26–28, 37, 40, 43, 46
– eine Bedeutsamkeitskategorie 26
Begabung
– auf verschiedenen Gebieten 85 f.
– ihr ästhetischer Zauber 93
Begeisterung
– Wertantwort auf Schönheit 79
– – ist Träger eines personalen Wertes und ein Sachverhaltswert 78, 79
– für Kitsch ist ein Unwert 79

Begehren (desiderare, Verlangen) 40, 41, 42, 43
– bei Spinoza 41, 44
– Freisein von ihm fordert Schopenhauer für den ästhetischen Genuß 361/2
Beglückendheit 263, 317, 419; vgl. Glück
– der Schönheit von Atmosphären, Landschaften, Situationen 303, 312 f., 318 f., 323 f., 333, 336, 338
Beglückung: s. Glück
Begriffe
– sind Bedeutungseinheiten 155, 156
– ihre Existenzform 155
– ihre Funktion liegt nicht im Erkennen, sondern im Behaupten und Mitteilen 155
Beschränktheit
– ihre ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit im Gesicht 136, 137, 138, 252
Bewußtheit 37
Äquivokation von – 37 f.
Bewußtsein 167
– „emotionales" (Santayana) 40
– intellektuelles (Santayana) 40
– laterales 32, 35, 38, 69
Vollzugs –, laterales 33, 34, 35, 36
– personales 38–40
– und Affiziertwerden 57
– und Tugenden 166 f.
„Bewußtsein von" 31–39, 49, 52, 57, 342
– frontales 32, 33, 35, 48
Bewußtseinserfahrung, laterale 32, 33
Bewußtseinsinhalt 67
Bild (Kunstwerk) 312, 317
„Bild", eine reale Landschaft, von einem bestimmten Standort aus gesehen 300
Billige, das 227–229; vgl. Platte, das
Blamage, Sich-Blamieren 387 f.
Blindheit
– für ästhetische Werte 71, 351
– für sittliche Werte 70, 71, 351
Blumen 186, 187, 190, 282, 290, 331, 352, 365
– haben eine ontologische Sonderstellung unter den Pflanzen 188
– ihr ausgedrückter ontologischer Wert und seine Schönheit 188
– die metaphysische Schönheit spricht von ihr als Gebilde 188
– Zusammenwirken von ausgedrückter metaphysischer Schönheit und oft hoher Sinnenschönheit 188 f.
– haben oft eine spezifische Poesie, sind nie prosaisch 216
– ihr Duft 122, 123, 188
– – gehört bei vielen zu ihrem „Gesicht" 313
– – paßt zu ihrer Gestalt (Lilie, Rose) 123
– – spricht von ihrem Wesen (Lilie) und verbindet sich mit Gestalt und Farbe 125, 126
– – und sein Beitrag zu ihrer Gesamtschönheit bzw. zu einem ästhetischen Gesamtphänomen („Atmosphäre") 123–127, 133 f., 292, 318; s. Geruch
– Hierarchie ihrer Schönheit 189, 254
– sind nie häßlich 254
– künstliche 313
Bohemien
– verwechselt Konvention und Sittengesetz 221
– seine Opposition zur Rechtssphäre 221
– und Pseudofreiheit 221
– und prometheische Rebellion 221 f.
– anerkennt nur die Stimme des „Herzens" 221
bonum
– et ens convertuntur 43, 95, 97
– ein transcendentale 95
– delectabile, honestum, utile 90
Böse, das sittlich 83, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 249

– sein Ausdruck im Gesicht 137, 138
– seine metaphysische Häßlichkeit 249
das Monströse ist – 249
– im Unterschied zum sittlich Schlechten 249
– als Mangel (privatio) 97
– als Nicht-Sein 97 Anm. 25
– eine unheure Realität 97
„Böse", das
– in der Kunst: Trivialität 255, 262, 267
Botschaftscharakter des humanen Aspektes der Außenwelt und seiner Schönheit 68, 95 f. Anm. 23, 246
Bourgeoise, das 216–227
– qualitativ verwandt zum Mediokren (s. d.) 217/8
Brillanz 87, 93, 228
– von Schlagern 259
caritas 251, 424
causa
– efficiens 39
– exemplaris 41, 212
– instrumentalis, principalis, remota 208
Chaos; Chaotische, das 180, 183, 184, 185
– an ihm haftet der Unwert des Feindlichen gegen alles Seiende 183
– ist generell ästhetisch negativ 183
– sein transzendentaler Unwert hat eine eigenartige Häßlichkeit 183
„Charakter" von Tieren 147 f., 173, 191; s. Ausdruck bei höheren Tieren
Charme
– bäurischer 379
– bescheidener, von unbedeutenden Kunstwerken 257
– schalkhafter, im Gesicht 138
– sinnlicher, des menschlichen Körpers 145 f.
– von Festen 332, 333
– einer Gegend durch eine Umrahmung 294
– einer Landschaft 245
– eines wahrhaft menschlichen Lebens 17
– einer Persönlichkeit 336
– des Reisens 337
– von Tieren und ihrer gelungenen „Erfindung" 190, 288
Christentum 223
Christus 224
– seine Existenz und Unerfindbarkeit 417
– seine Geburt usw. 97 Anm. 25, 271, 273, 326
– seine Liebe 424
Liebe zu – 18, 91, 251, 338, 392, 424
Licht oder brennende Kerze bilden qualitative Analogien zu – 161
Symbole für – 157 f., 161
Cogito, ergo sum (Descartes) 73
Daten, datum (vgl. Faktum; Gegebene, das; Gegebenheit)
– seine unmittelbare Gegebenheit 64
– objektive
– – des Gehörten 117
– – des Gesehenen 114
– – der Schönheit des Sichtbaren 116
– – des Poetischen 246
– sichtbare und hörbare 111, 152, 153, 160, 169, 170, 172
– – ihre Schönheit 152, 186, 269
– – nur sie sind Träger von Schönheit (1. oder 2. Potenz) 134
– – in denen sich Psychisches und Geistiges kundgibt 139, 169, 170, 171, 173
– des Anblicks von Muskelkontraktionen und deren Gefühle sind verschieden 164
Sinnes – 30, 114, 115
– des Geruchs-, Geschmacks-, Tastsinnes 113, 121, 125
– sinnlich erfaßbare, und ihre Beziehung zu geistigen Gehalten 152, 160, 163

– – in Analogien 159
– – im Ausdruck 163 (s. Ausdruck)
Ur– des „Oben" und „Unten" 160
– des Wertes 27
– – des Seienden qua Seienden 98
Schmerz ist kein objektives – 117 Anm. 3
Dargestellte, das: s. Kunstwerk
Definition 64 f.
– nicht Ideal der Erkenntnis 64
– ersetzt nie unmittelbare Gegebenheit 64
Delektabilität, delectabile
– aller ästhetischen Werte 90, 91, 92, 100, 101
– des Komischen 92
– der Schönheit 80, 90 f., 369
– – in ihrem Wesen und Wert fundierte Eigenart 357/8
– – des Sichtbaren und Hörbaren 357, 367
– des splendors der Tugenden 357
– personaler oder anderer Werte ist tief mit deren metaphysischer Schönheit verbunden 357
Demut 49, 90, 109, 198, 202, 357
Ausdruck von – 138, 141
Mangel an – 166
– ihr splendor ist spezifisch delektabel 357
Denken, abstraktes
– Freisein von ihm ist Voraussetzung für den ästhetischen Genuß (Schopenhauer) 361 f.
Depression
– angeblich durch Projektion 50
Detektivroman
– lebt von der Spannung 366
– – die dünn und peripher ist 365, 367
– – die dynamischer ist als das Amüsiertwerden 365
Dimensionen, zwei
– ästhetischer Werte in der Naturschönheit (s. d.) 318
„Ding an sich", Noumenon (Kant) 68
Duft
– der Blumen, Blüten: s. Blumen; Geruch
– der Werte: s. metaphysische Schönheit
Dummheit: vgl. Beschränktheit
Dynamische, das
– sein Kult 221, 222, 223
Echtheit; Echte, das
– im Gegensatz zum Schein 230 f.
– affektierte 234
– falsche, in der Kunst 234
– künstliche 234
– wahre 230, 234, 250
– – Antithese zur Unechtheit 230
– – ist ganz auf das Objekt gerichtet 234
– – kann nicht intendiert werden 234
– – ihre Gefährdung 233, 234
– – falsches Ideal von ihr: falsche „Ehrlichkeit" 232 f.
Pseudo– 233
Ehrfurcht 15, 49, 224, 271, 292, 353, 386
– bzw. eine ihr analoge Haltung im wahren frui der Schönheit 2. bzw. 1. Potenz 365 f.
jede Schönheit appelliert an unsere – 390
Eindruck
– angeblich nur subjektive Reaktion (Santayana) 47
Einfühlungstheorie (Lipps) 163, 169 f.
– unbewußte Projektion eigener Erlebnisse in Sichtbares oder Hörbares 169
Einheit(en)
– des Etwas-Seins 183
– morphische (– der echten Typen) 250, 251, 299, 299 Anm. 11, 418
– – sind „Erfindungen" Gottes 189, 418
– rein zufällige, bis zu den not-

wendigen, intelligiblen (s. Wesenheiten, echte) 183
– visuelle
– – eines Bildes (Kunstwerks) muß innere Notwendigkeit und Sinnfülle besitzen 317
– – „künstlerische", der Landschaft: s. Landschaft
– zufällige, eines Naturausschnitts 294
Einsicht 56
– in evidente Sachverhalte 70
– evidente, in sittliche Werte 73
– intuitive 51
Einsichtigkeit (vgl. Evidenz)
– der Fundierung 70–73
– – der metaphysischen Schönheit in anderen Werten 71 f., 192
– – des sittlichen Wertes in Handlung, Verhalten 71 f.
– – fehlt bei der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 71 f., 192
Eleganz 377–382, 383
– ein ästhetischer Wert an der Grenze der Schönheit im weitesten Sinn 375 f.
– ein qualitativer Wert mit echter Antithese 377
– ihre Diesseitigkeit 377, 383
– ihre Träger (Gestalt, Kleider, Ballett, Tanz, Musik) 378–381
– und esprit 382
– und Grazie 377 f., 379, 380
– – von Tieren 381
– ihre Verbindung mit Schönheit und anderen ästhetischen Werten 377, 379, 380 f.
– kann sich in der Musik mit Trivialität verbinden 380 f.
– *hat oft ein Element des Mondänen* 377 f., 379, 380, 381, 383
– ihre Abarten des Schicken und Feschen 381 Anm. 2
Emotion, emotional 34, 40, 41, 49, 63, 233
Empfindung, körperliche
– der Augen ist radikal verschieden von der Schönheit des Sichtbaren 116
– ihre Abgrenzung vom
– – Hören 117, 118
– – Sehen 114, 115 f.
– beim Geruchssinn 122, 127, 128
– beim Geschmackssinn 127, 128, 129
– beim Tastsinn 130–133
– des Schmerzes, im Gegensatz zur lateral vollzogenen Freude 35, 117 Anm. 3
Entitäten, personale: vgl. Seiendes, bewußt
– psychisch-geistige 58
Entpoetisierung
– des Lebens(raumes), der Welt 16, 17, 378 Anm. 1
envergure 101, 102
Epiphänomen: s. Superabundanz
Erfahren, laterales 32
Erfahrung 51, 115, 117, 124, 125, 131, 160, 164, 165, 166, 168, 171
Sinnes– 30
Erfassen (vgl. Werterfassen; Wahrnehmung)
– intuitives 33, 34, 64, 140, 163, 165, 166, 167; vgl. Intuition
– transzendierendes 55
– unmittelbares 31
– der Komik 398 ff.
– von Sinnesdaten 351
– der Schönheit 350–353
– – ist ein frontales „Bewußtsein von" 48, 57, 63
– – ist eine Wertwahrnehmung 350 f.
– – hat viele Abstufungen je nach dem Sensus für Schönheit 351 f., 353
– – erfordert Aufmerksamkeit 352 f.
– – auf der Objektseite ist Voraussetzung der Wertantwort auf sie 49
Voraussetzung für das – des Trägers der Schönheit 350
– von (sittlichen) Werten 31–34, 47 f., 49, 52, 57, 351 (vgl. auch Erkennen)
Erfindung des Künstlers 304, 419
„Erfindung" (Gottes)
– der menschlichen Gestalt 143
– ästhetische, der Landschaft im engeren Sinn 298, 299, 299 Anm. 11, 304
– (der morphischen Einheiten) der Pflanzen und Tiere 187–190, 251, 253 f., 288, 299/300, 418
– gelungene, ein ästhetischer Wert auch bei häßlichen Tieren 188, 190, 253, 288
Erhabene, das 20, 283, 284, 289, 373
– nach Kant etwas Höheres als Schönheit (wohl nicht Schönheit 2. Potenz) 150 f. Anm. 2
Erinnerung an bestimmte Situationen durch Gerüche und Melodien 56 Anm. 35, 124, 151
Erkennen 31, 33
– ist frontales „Bewußtsein von" 32, 33, 35
– thematisches und unthematisches 32/3
– von Werten (vgl. auch Erfassen) 31, 33, 34
– – ist verschieden von dem neutraler Fakten 31, 33
Erkenntnis 44
– verschiedene Arten 31–34, 64
– Definition nicht ihr Ideal 64
– und innere Einstellung 15
– philosophische 15, 16, 24
– echter Wesenszusammenhänge 16
– ihre beiden Grundthemen: Notions- und kontemplatives Thema 343
Erkenntnisgrund 39, 40, 44, 154, 156
– ein Grund für eine mögliche Erkenntnis 44
– garantiert die Existenz einer anderen Tatsache 40, 44, 154
Erkenntnistheorie 155, 418
Erlebnis, das; Erlebnisse; Erleben
– affektive 36, 40 f.
– – durch Affiziertwerden von Schönheit 58
– – ist ontologisch und qualitativ verschieden von der Schönheit 58
– – ist principiatum 58
– – setzt die Schönheit als in sich Bedeutsames voraus 74
– – ihre Reduktion auf körperliche Erlebnisse (Gefühlstheorie) 36
– *ästhetische* (s. auch frui; Genuß) 342–345, 358, 360, 362 f.
– – enthält Affiziertwerden und Wertantwort 363 f.
– – eine klassische Form von Kontemplation 343
– – Schönheit 1. und 2. Potenz ist thematisch in ihm 363 f., 365 f.
– – ist unpragmatisch 343 f., 360, 362
– – gesamte, nach Moore 75 ff.
– – nicht identisch mit der kontemplativen Haltung als solcher (Schopenhauer) 360
– emotionale 40 f.
– intentionale
– – haben die Richtung vom Objekt zur Person (im Affiziertwerden) und umgekehrt (in der Wertantwort) 354
– körperliche 36
– – z. B. Schmerz 35, 36
– laterale 35, 342
– lustvolle 35, 40, 57, 59
– psychische 36, 37, 50
– seelische 61, 63
– volle, bewußte 62
Verschiedenheit im – von Schönheit und Gerüchen 122
Ernst 386, 394 f., 404, 408, 410
das ernste Freudige und Traurige 394 f.
– als Gegensatz zum Komischen 394
– falscher 407 f.
– – das Komische ist sein Gegenteil und sprengt ihn 407 f.

– konventioneller 408
– sakraler 401
Satire beraubt etwas seines Ernstes 386
– der Nacht 287
– der Schönheit 24
– – 2. Potenz 226, 239
– der sittlichen Werte 19
– und Scherz 410, 412
eros, philosophischer 15
Erscheinung: s. Qualitäten der –
esprit 382
Analogie von Eleganz und – 382
– und das Witzige 364/5, 384–387
esse est percipi (Berkeley) 34 Anm. 8
Evidenz; evidente
– absolute 66, 69 f.
– – der ästhetischen Werte 72, 74
– angebliche 29, 30, 36, 43, 46, 63, 97
– unmittelbar einsichtige, intuitive 73
– eines individuellen Faktums 72
– Gegebenheit der Schönheit 66, 69, 72, 74
– – als Wert 65
– Sachverhalte 66, 70
– von Wesensgesetzen 66, 72, 73
– sittlicher Werte und Unwerte 69, 70; vgl. 74 Anm. 53
Existenz (vgl. Wirklichkeit) 351
– der Außenwelt 67
– der eigenen Person 67
– anderer Personen 67, 316
– objektive, der Person Christi 417
Objekt eines „Bewußtseins von" hat ein Minimum an – 67
– schöner Dinge ist ein zentrales objektives Gut 16
– kultivierte 312
– menschliche, ihre Verarmung durch die Zerstörung von Schönheit 16
– eines sittlichen Verhaltens und seines Trägers 73 f.
– der Trauer ist voll objektiv 45
– von Werten und Unwerten 63, 99
– der Schönheit nach Croce 34 Anm. 8
Fakten, Faktum 30, 31, 33, 34 Anm. 8
– angeblich wesenhaft neutral 47
– individuelles 72
– neutrale 30, 31, 33
– im Unterschied zu Werten 30, 31, 33, 34 Anm. 8, 37
Urteile über – und Werturteil 46, 56 Anm. 35
auch der Wert ist ein – 31
Farbe(n) 67 f., 95 Anm. 23, 113 f., 185 f., 316 f.
– eine Urgegebenheit 67
– ihre Gegebenheitsweise 114 f.
– eine tiefe Botschaft Gottes 68, 95 f. Anm. 23, 316
– am Objekt haftende Eigenschaft 67, 113, 115
– setzt den menschlichen Geist voraus 67, 316
– niemals ein Psychisches oder bewußt Seiendes 67
– gehören zum humanen Aspekt 68, 316
– ihre Schönheit 185 f.
– sind Schönheitsträger 67/8
Feinheit 140–143, 145
– ein vitaler oder in das Geistige hineinreichender Wert 140 f., 142
– ihr (ausgedrückter) ästhetischer Wert 140, 141, 142/3
– ihr Gegenteil: das Vulgäre 140, 141, 142
– ihre Beziehung zur Sinnenschönheit 141
„felix culpa" 99
Feste und Veranstaltungen 332–334
Festliche, das 211 f., 332 f., 334
– als das Außergewöhnliche 212
– – nicht die spezifische Antithese zum Prosaischen 212
– als das Lichtvolle 211, 212
– als vacare, Freisein von Arbeit und für das frui 211 f.
Schönheit hat immer festlichen Charakter 212
Feststellung 47
– rationale 47
– richtige
– – für eine falsche These 47, 63
– – führt bei Vorurteil zu falschem Schluß 37
– der Undefinierbarkeit der Schönheit (Ross) 64
Fiktion 98, 417, 420
Firmament 283–285
– seine Schönheit 2. Potenz 283 f.
– seine Farbe, sein Licht usw. 283, 284 f., 286
– seine Atmosphäre und ihre Schönheit 284
– Unterschied in der Qualität und im Grad seiner Schönheit 284 f.
– seine Freudigkeit, Feierlichkeit, Universalität und ihre metaphysische Schönheit 284, 289; s. auch Himmel
Flache, das; Flachheit: s. Platte, das
– geistige 88
Form von Augen, Mund usw.
– ihre Schönheit 135, 138
– als Träger von Sinnenschönheit oder -Häßlichkeit 135 f., 137, 138 f.
– bedingt die Art des Ausdrucks 137 f., 139
formal(e) 122, 123
– Schönheit 183, 184, 185, 187
– Werte 184, 185, 186, 344
– Wesensmerkmale der Schönheit 87
Formendisproportion 253; s. Tiere
Formenhäßlichkeit: s. Häßlichkeit
Formenschönheit: s. Sinnenschönheit
– des menschlichen Gesichtes 138, 252
– des menschlichen Körpers 135, 252
– der primitivsten Regelmäßigkeit 185, 188, 215, 217, 250
Formprinzip, inneres (Gestaltprinzip) 135, 189 f., 252, 253, 254 f., 288, 299 Anm. 11
– seine Erfüllung oder Störung, Aufweichung, Durchbrechung 184, 189 f., 250, 251, 253, 299 Anm. 11
Frechheit
– ihre ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit stört die Gesamtschönheit des Körpers 253
Freiheit, wahre 225, 226, 250
Freude
– über etwas ist ein lateral Vollzogenes 35, 117 Anm. 3
– des Menschen an der Natur gilt meist dem Zusammenwirken von Schönheitsquellen 292
– ihre ausgedrückte metaphysische Schönheit 202 Anm. 4
Freudige, das; Freudigkeit
– im Akt der Freude als reales bewußtes Sein 175, 263/4, 425
– eine objektive Qualität an gewissen Gegenständen (z. B. am blauen Himmel) 175, 177, 197, 263/4, 425; vgl. Himmel
fruenda, fruendum 61
das Komische ist ein – 92
Schönheit ist ein – 92
frui: s. auch Genießen, Genuß; vgl. Affiziertwerden; Erlebnis, ästhetisches
– und uti 60 f.
– auf allen Ebenen des Seienden möglich 60
– kontemplatives, auf verschiedenen Gebieten 362 f.
– das Verhalten des einzelnen Menschen zu bestimmten Objekten 61
manche Objekte (Schönheit, das Komische) appellieren ihrer Natur nach an ein –, sind fruenda und delektabel 60, 61, 91, 92, 357/8
– der metaphysischen Schönheit

sittlicher und „intellektueller“ Werte anderer Personen 355
kein – des ästhetischen Wertes der Größe
– – verhängnisvoller Ereignisse 103 f.
– – bei der Paarung mit einem sittlichen Unwert 307 f.
– *der Schönheit 1. und 2. Potenz* 342–345, 349 f., 353, 355–358, 362 f.
– – seine Unterlage: Wahrnehmung mit Auge und Ohr 350
– – seine Voraussetzungen sind Wahrnehmung (s. d.) der Schönheit und volles Geöffnetsein 62 f., 350–353
– – das Affiziertwerden als sein 3. Faktor 62, 353, 355, 356, 357, 364, 365, 369
– – ist kontemplativ 61, 62, 362, 363
– – ist unpragmatisch 343, 362
– – (thematisches), in Natur und Kunst 343, 349 f., 355, 362, 369
– – – Bedeutung des Kontemplativen und des propter se ipsum in ihm für die geistige Entfaltung des Menschen 343 f.
– – im Gegensatz zu Ohrenschmaus und körperlichem Lustgefühl 356 f.
Fühlen
– und Haben des körperlichen Schmerzes 35, 117 Anm. 3
– der Schönheit (Moore) 75, 76
Wertfühlen (Scheler) ist intuitives Werterfassen, kein Gefühl 34 f., 76, 108
Fundierung, Arten der:
– die *sittlichen Werte* sind in Handlungen und Verhaltensweisen fundiert 71
– die *metaphysische Schönheit*, auch die ausgedrückte, ist in anderen Werten fundiert, deren splendor, Abglanz, Ausstrahlung, Duft sie ist 71, 90, 94, 105, 136, 202, 269, 272
– – ist wesenhaft mit den betreffenden Werten verbunden 269, 272
– – bei Personwerten dem Träger anhaftend, weil sie in ihm verkörpert sind 199, 201, 272
– die *Schönheit 1. Potenz* haftet direkt am Sichtbaren und Hörbaren 72, 105, 269; s. Sinnenschönheit
– die *Schönheit 2. Potenz* haftet an ihrem Träger, „erscheint“ an ihm 149 f., 197 f., 199, 200 f., 270, 272, 290
– – kündet, „spricht“ von Höherem, zieht nach oben 199, 201, 202 f.
Fundierungsbeziehung
– von Schönheit und Träger 71, 90, 94, 201; vgl. Fundierung
Garantie: vgl. Erkenntnisgrund
Gebet 233, 412
– kontemplatives 343, 360, 363
Gebührensbeziehung 408
– zwischen objektivem Wert (Schönheit) und adäquater Antwort auf ihn 76, 78, 79, 80
– – ihre Erfüllung ist ein Sachverhaltswert 368
Gefallen 345–349
– zielt primär auf ästhetische Qualitäten 346, 348, 349
– immer unmittelbares Erlebnis einer positiven Qualität des Objektes 347, 348
– ist nicht identisch mit Affiziertwerden 347, 348
– im Unterschied zu Affiziertwerden, Wertantwort, -Erfassen und Behauptung 347 f.
– als subjektives Urteil 346, 347, 349
– betont den subjektiven Eindruck im Unterschied zum Werturteil 348 f.

– ist inadäquat für hohe Werte 347 f.
ästhetische Werte können nicht auf – zurückgeführt werden 349
Gefühl(e); vgl. Emotion 35, 41, 45
– der Lust oder Unlust (vgl. Lustempfindung) 44, 50, 53, 55 f.
Umdeutung aller affektiven, sinnvollen Antworten in – (James - Langesche Gefühlstheorie) 35 f.
Umdeutung der Werte (Schönheit) in – bzw. „Wirkungen“ 28, 29, 30, 38, 47
– – und ihre Projektion auf das Objekt 48, 50, 51
– – – Widerlegung von Lewis 48 f., 48 Anm. 32
Schönheit als bloß subjektives – 16
Wertfühlen (Scheler) ist intuitives Werterfassen, kein – 34 f., 76
Gefühlstheorie (James-Langesche) 35 f.
Gegebene, das (unmittelbar): s. datum; Gegebenheit; 27, 42, 43, 49
– ignorieren, wegdiskutieren 36
– vorurteilslos analysieren 44, 45, 63, 97, 254
Gegebenheit(en); vgl. Urgegebenheit
– angeblich psychische, der Schönheit 37
– anschauliche
– – des Sichtbaren 114, 117, 118
– – der metaphysischen Schönheit im Ausdruck (im engeren und weiteren Sinn) 112, 269
– – – und ihrer Träger durch den Ausdruck 137 f.
– – der Schönheit 2. Potenz 193/4
– sittlicher und anderer personaler Werte bzw. Unwerte 107–109, 111 Anm. 5, 139 f.
Abstufungen der – eines sittlichen Wertes oder Unwertes 108 f.
ausgedrückte oder rein geistig anschauliche oder an geistigen Gebilden (z. B. Akten, Charakter der Person) erscheinende – der metaphysischen Schönheit personaler Werte 109–112
– evidente, von Werten usw. 69
– intuitiv erfaßbare
– – des Ausdrucks 165, 166, 167
– – der Freude 33
– – einer echten Wesenheit 64
– letzte, von Erkenntnis, Sein, Wahrheit, Wert 27, 63
– objektive
– – des Gehörten, in Verbindung mit dem Gesehenen 118
– – tastbarer Qualitäten 130
Selbst– bei der Wahrnehmung (Farbe, Baum, Schönheit 2. Potenz, Werte) 33, 194, 351
– selbstpräsente, unmittelbare, der Melodie und ihrer Schönheit 33 f., 193/4; vgl. Wahrnehmung
– sichtbare 116, 171
– der Sinnenschönheit 112 f.
– unmittelbare 64
– – von Farbe, Form, Gesamtsituation, Landschaft 115, 194
– – der Schönheit des Gehörten 118
– – der metaphysischen Schönheit einer tiefen Wahrheit 112
Gegend (Landschaftstypus, Landschaft im weiteren Sinn, z. B. toskanische) 282, 286, 293, 305 f., 309
– als 4. Schönheitsbereich oder 4. Grundtyp der Träger von Naturschönheit 282, 293, 305
– eine ästhetische Einheit 282
– von innen her „gestaltete“ Natur 282, 293, 305 f.
– – aber keine individuelle Komposition 282, 305

– – mit einheitlicher ästhetischer Qualität und landschaftlicher Atmosphäre 282, 305 f.
– kann Landschaften im engeren Sinn und anonyme Naturstücke enthalten 306
– ist kein Naturtypus (Ebene, Gebirge) 306 f., 309
– ihre Atmosphäre 318 f.; vgl. Schönheit der Atmosphäre
– im unspezifischen Sinn
– – langweilige, öde 292
Gegensatz (Antithese): s. Schönheit, Trivialität usw.
Gehalte, geistige 149, 151, 152 153, 157
– ihre Verbindungsarten mit Sichtbarem und Hörbarem 153–157
– – falsche Erklärungen 151, 152
Gehörte, das 117–121; s. auch: Hören; Sichtbares und Hörbares
– seine Objektivität 117, 118
– ist Träger von Schönheit und Häßlichkeit 118 f., 120, 134
– Töne, Melodie, Harmonie, Musik 119–121, 134
Geist, personaler (menschlicher) 38 f., 44, 66, 67, 68
Geistigkeit, echte 209
Genialität, genial
– als „intellektueller" Wert 83, 88, 101, 373
– – eines Künstlers, Philosophen, Chirurgen usw. 84, 85 f.
– – ihre metaphysische Schönheit 87, 88
– – ihr Ausdruck im Gesicht 170, 195
– ästhetische, eines Kunstwerks ist eine Unterart von Schönheit im weiteren Sinn 373
– eines philosophischen Werkes, einer Entdeckung, eines Schlachtplans 373
– bezieht sich nicht auf die Natur 373
Genießen, Genuß 60–63, 64 f., 103 f.
– ein bewußtes Eingehen auf den positiven Gehalt eines Objekts 60, 61
– mit dem Gegensatz zwischen dem vollen, bewußten und dem weniger vollen, bewußten Erleben 61, 62
– als bewußtes Sich-Affizierenlassen 61
– und Glück 61 f.
kein – bei der Paarung von ästhetischem Wert und sittlichem Unwert 103/4
– ästhetischer Schönheit als – – (Ross) 64/5, 69
– *ästhetischer, der Schönheit* (vgl. frui; Erleben) 60, 61, 62 f., 78, 79, 103, 364–367
– – setzt ihre Objektivität voraus 63
– – eine Vermählung der Person mit dem Objekt 62
– – enthält das Bewußtsein der in sich ruhenden Bedeutsamkeit der Schönheit und des schönen Objekts 365
– – in ihm ist das Objekt und seine Schönheit Hauptthema, nicht das Genießen 365, 366
– – 2. bzw. 1. Potenz enthält Ehrfurcht bzw. eine ihr analoge Haltung 353, 365 f.
– – Werte und Sachverhaltswerte im Zusammenhang mit ihm 77–80, 368
– – und Beglückung durch die Schönheit 62 f.
– – und Amüsiertwerden, Gespanntsein 364 f.
– – – Unterschied zu diesen 366 f.
– von Speisen: 2 Arten 129
Geruch, Gerüche
– ihre positiven und negativen Qualitäten 121 f., 126
– – Duft und Gestank 122, 126
– affizieren uns 122
– ihr körperbezogener Charakter 122, 128

– Beteiligung subjektiver Faktoren 128
– von Blumen, Bäumen, Feldern, Heu, Luft u. a. 122–126, 133, 292, 318
– sprechen vom Wesen der sie ausströmenden Dinge 125, 126
– die ihnen eigene Analogie 125, 128
– sind Träger hoher objektiver ästhetischer Werte anderer Art als die Schönheit 121, 122, 126, 134
– ihr dauerndes Zusammenwirken mit Sichtbarem in der Natur (Blume) 123, 125, 126, 127, 134, 188
– bedeutsames Element eines ästhetischen Gesamtphänomens, einer Atmosphäre und poetischen „Welt" 123 f., 126, 133, 245, 286, 291, 292, 307, 318
– können kein ontologisch neues Gebilde aufbauen 123, 126, 129, 133
– können kein Kunstwerk mit aufbauen 126 f.
– können uns wie Melodien an bestimmte Situationen erinnern 124
Gesamtschönheit (s. Blumen, Gesicht, Körper, Kunstwerk, Landschaft, Person u. a.; vgl. Gesamtphänomen)
Beitrag von Farbe und Material zur – von Pflanzen, Gesicht, Landschaften usw. 186 f., 188
– in der Natur (s. auch Naturschönheit) durch das Zusammenwirken
– – ihrer 2 Dimensionen ästhetischer Werte 318
– – der beiden ersten Bereiche (= 3. Schönheitsbereich) 281 f., 291 f.
– – von Pflanzen und Tieren 290
– – von Sichtbarem und Nichtsichtbarem 245, 286, 291, 292, 318; s. auch: Geruch, Element des ästhetischen Gesamtphänomens
Gesamtphänomen, ästhetisches (vgl. Atmosphäre)
– des Morgens 286
– Beitrag der Gerüche zu ihm: s. Geruch
Geschichte
– und Atmosphäre eines Landes oder einer Landschaft 320, 324–327
– ihre Glaubwürdigkeit 417
„Geschmack", guter bzw. schlechter (vgl. Organ bzw. Sensus für Schönheit) 21, 71, 313, 350
Geschmacksqualitäten 127–130, 133 f.
– tragen nicht Schönheit, sondern andere ästhetische Qualitäten 127, 128, 129, 134
– können positiver und negativer Art sein 127 f., 130
– – starke Beteiligung subjektiver Faktoren bei ihrer Beurteilung 127, 128, 129
– haben geringere geistige Objektivität als das Sichtbare und Hörbare 128
– affizieren unsern Körper 128
– und körperliche Lustempfindung 127, 128, 129
– können selbst bei Zusammenklang kein ontologisch höheres Ganzes aufbauen 129 f.
– 2 Arten, sie zu genießen 129
Gesehene, das (vgl. Sehen) 114–116
– seine Objektivität 114
– sein ästhetischer Wert 116, 134
– gibt meistens einen Gesamteindruck 115
– Verstehen desselben 115, 117
Gesicht, das menschliche 135–142, 170–173, 186, 189, 190, 195, 250–253
– seine in ontologischen Werten gründende Sinnenschönheit 135, 145

– sein Formprinzip 189, 190, 250, 251
– seine Sinnenschönheit
– – ist die der Formen, Farben, des Materials 135, 136
– – bleibt vom Ausdruck unberührt 136
– bedarf des Ausdrucks 135, 146, 252; s. Ausdruck
– seine 2 Schönheitsquellen (Sinnenschönheit und ausgedrückte metaphysische Schönheit qualitativer Werte) und ihre Fundierung 135 f., 137 f.
– – ihr Zusammenwirken 135, 136–138, 140, 252
– seine Formenhäßlichkeit (-Schönheit) und ausgedrückte metaphysische Schönheit (Häßlichkeit) qualitativer Werte 138, 253 (136, 138, 252)
– seine Gesamtschönheit 135, 136, 137, 140, 141, 146, 186, 195
– – bleibt bestehen, wenn seine metaphysische Schönheit nur ein Schein ist 136
– und Feinheit bzw. Vulgarität 141 f.
„Gesicht"
– ausgesprochenes, oder Komposition einer morphischen Einheit 250, 253
– von Blumen 313
– stark ausgeprägtes, einer Landschaft 283, 296
– der Natur 291 Anm. 9
Gesichtsausdruck: s. Gesicht
Gespanntsein: s. Spannung
Gestalt
– ihr Sosein 143, 189
– ihr Formprinzip: s. d.
– menschliche 143 f., 190; s. Formenschönheit; Gesicht; Körper
– von Pflanzen und Tieren (morphischen Einheiten) 187–191
– – der Reichtum ihrer Erfindung 187, 190 f.; vgl. „Erfindung"
– der Melodie 191, 192
Gestaltprinzip: s. Formprinzip
Gewißheit, absolute
– des Wertcharakters der Schönheit 69; s. Schönheit, ein echter Wert: S. 466
– beim Erfassen ästhetischer Werte 66, 74, 351
– der Existenz der Außenwelt und der eigenen Person 73
– konkreter individueller Sachverhalte 74
– evidenter Wesensgesetze 66
Gewohnte, das 207 f.
Glanzvolle, das 332 f., 334
Glaube, christlicher 223
Glorie
– des Firmaments 284
– der Schönheit 92, 272
– der Werte 91, 94; s. metaphysische Schönheit
Glücke(s), Beglückung (vgl. Beglückendheit) 59 f., 62 f., 79, 136, 167, 334, 338, 341
– lateral vollzogenes 62
– legitime 79, 80
– selbstbezogenes 59, 63
– transzendentes 59, 62
– nicht gefühltes, gibt es nicht 69
Erleben des – 61
Primat des – über den Wert ist der Tod des – 62
– als Frucht des Affiziertwerdens von der Schönheit 58
– durch Schönheit setzt ihre Objektivität voraus 62, 63
– und Schönheit 17 ff., 25, 62, 203, 351/2
– durch Kunstwerke 276, 277, 369
– der Liebe 18, 203, 342
– durch Naturschönheit 280, 292, 303, 312–324 passim
– und Tugenden 167
Gott(es) 15, 42, 95, 95 Anm. 23, 97, 97 Anm. 24, 99, 200, 212, 213, 219, 220, 224, 225, 228, 233, 243, 266, 377, 383, 390, 391, 393, 404, 407, 413, 418, 423, 424

Abbildung – 68, 95 f. Anm. 23, 316
– seine Allmacht 213
Anbetung – (Kontemplation) 343, 363
– seine Barmherzigkeit 97 Anm. 25, 99, 213
Beleidigung – durch die Sünde 97 Anm. 25, 99, 266, 423
Botschaft – 226 Anm. 24
– – durch den humanen Aspekt der Außenwelt 68, 95 f. Anm. 23, 314, 316, 317
– – durch die Natur und ihre Schönheit 96 Anm. 23, 287
Dankbarkeit, Gehorsam gegen – 20, 251, 393
Ebenbild – (imago Dei) 266, 280
Ehrfurchtslosigkeit gegen – 251
„Erfindungen" – 189, 418
Existenz – 327
Gebote – 42
Geschenke – 68, 304, 390, 407
Gottähnlichkeit (similitudo Dei) 42
Gotteshaß und seine Häßlichkeit 249, 251
Großtaten – (magnalia Dei) 212
– Inbegriff aller Werte 44, 423
Liebe zu – 18, 251, 392
Lobpreis – durch Mensch, Natur und Schönheit 16, 96 Anm. 23, 212, 287, 327
(natürliche) Offenbarung – 96 Anm. 23, 271, 327
Rebellion gegen – 97
Schönheit – 16, 89, 202
Schöpferkraft – 152
– seine Schöpfung 213, 280, 292, 327
– – ist sein Abglanz und der seiner Schönheit 16
Spuren – (vestigia Dei) 68
Hat – Häßliches erschaffen? 254
Sieht – Häßliches? 95, 95 f. Anm. 23
Verherrlichung – 272, 423
Welt – 203, 362
alle hohen Werte (Schönheit) künden von – und ziehen uns in conspectum Dei 20, 57, 96 Anm. 23, 202, 284, 362, 390
Götter 177, 214, 225, 287
Grazie; Graziöse, das 377–381
– hat nichts Mondänes 378
– von Lustspielen 367 f.
– von Menschen (Tänzer, Torero) 333, 334, 336, 379
– von Musik 380, 381
– von Tanz, Ballett 379 f.
– von Tieren 381
Größe (qualitative) 85, 89, 101–104, 226, 250
– ist nicht an Personen gebunden 85 Anm. 4, 102, 103
– wahre, der Sittlichkeit 222
– ihr ästhetischer Wert 103
– – kann der künstlerischen Schönheit dienen 103
– echte, historischer Augenblicke 102 f.
– eines verhängnisvollen Ereignisses 104
– Paarung mit dem sittlich Bösen 103 f.
Grundarten der Schönheit: s. S. 467
Grundelemente: 281 f., 283–288, 289, 291 f., 293, 310, 313 f.; vgl. Naturschönheit, 1. und 3. Schönheitsbereich
Grundtypen, fünf
– von Schönheitsträgern in der Natur 281–283; s. Naturschönheit
Grundwert 75, 83, 84, 86, 105, 372
– des sittlich Guten umfaßt die sittliche Wertfamilie 83, 84, 86, 372
– umfaßt bei den qualitativen Wertfamilien (außer der sittlichen) nicht unbedingt alle Glieder 83, 84, 86
– schön (im weiteren Sinn) umfaßt nicht alle ästhetischen

Werte 86, 372; s. Qualitäten, ästhetische
– – umfaßt die Grundarten von Schönheit 105
Gültigkeit
– objektive
– – des humanen Aspektes 68, 313 f., 316 f.; s. Realität
– – der visuellen Einheit (Landschaft) 316
– – der Schönheit 68, 74
– – – Notwendigkeit eines Organs zu ihrem Erfassen ist kein Einwand gegen sie 74
– – der Werte 43, 44
– der Wahrheit 316
– – und Schönheit 416, 420 f.
– angeblich subjektive, des Wertvollen 37
Gut, objektives, für die Person (vgl. Bedeutsamkeitskategorien) 26, 40, 43, 46, 58, 59, 65
Schönheit ist superabundant ein – 59
Gute, das sittlich (vgl. Grundwert)
– und Schönheit 2. Potenz 423, 425
Halluzination, Halluzinieren 39, 67, 73, 317; vgl. Schein
Haltung(en)
– aktuelle und überaktuelle 391/2, 393
– geistige, können Träger von Schönheit und Häßlichkeit sein 88, 90, 93 f., 98
– kontemplative
– – bei ihr ist der Wert voll thematisch 61, 62
Häßliche, das; Häßlichkeit 82, 95–98, 180, 183 f., 190, 192, 249/250, 253–255, 259, 262, 332, 334, 360 f.
– ist etwas „Anwesendes", nicht nur Abwesenheit von Schönheit 82, 389
– Urantithese zur metaphysischen und zur Sinnenschönheit 249, 259, 267; s. auch: – metaphysische
– spezifische, ist nicht trivial 259
– prätendiert nicht, wie das Triviale, schön zu sein 239
– gibt es nicht nach Schopenhauer 360 f.
– hat nach Maritain nur Sichtbares, Hörbares und das „Nichts" 95–97, 98
– als subjektiver, auf die Menschen beschränkter Aspekt (Maritain) 95, 96 Anm. 23, 190
Formen- oder Sinnenhäßlichkeit: passim 180–190, 249–255; 288
– – des Chaos 183, 184
– – konträres Gegenteil des Gutzusammenpassens, nicht nur Nichtzusammenpassen 180
– – des unreinen Tones 185, 187
– – von allem der Struktur des Seienden Widersprechenden 184
– – durch Störung, Aufweichung, Durchbrechung des Formprinzips einer morphischen Einheit 184, 189, 250, 253, 299 Anm. 11
– – der Spezies gewisser Tiere durch Formendisproportion 147, 190, 253, 254, 255, 288
– – – mit dem Wert der gelungenen Erfindung und Vielgestalt 288
– – von Bäumen und Blumen gibt es nicht 254
– – konträrer Gegensatz zur Schönheit 1. Potenz, besonders der höheren 249, 250
– – des menschlichen Gesichtes 138, 250 f., 253
– – *des menschlichen* Körpers 253
– *ausgedrückte metaphysische* 137–139, 140, 142 f., 146, 252 f.
– – im menschlichen Gesicht 137–139, 252
– – – von sittlichen und anderen Unwerten verhindern seine Gesamtschönheit in verschiedener Weise 137, 252
– – bestimmter unwertiger Qualitäten beeinträchtigen die Gesamtschönheit des menschlichen Körpers 146, 253
– – des Vulgären 140, 142, 143
– *metaphysische*, bzw. ästhetischer Unwert geistiger Gebilde (Handlungen, Haltungen, gewisser Personunwerte) 88, 90, 93, 96, 98, 249, 259, 266, 361
– – konträre Antithese zur metaphysischen Schönheit 239, 249 f., 259
– – – am klarsten in der sittlichen und religiösen Sphäre 249, 261
– – Emanation, Gestank, Fratze des Unsittlichen 90, 125
– – monströse, der Sünde, des Gotteshasses, des Teuflischen, der schwarzen Magie 103, 249
– – teuflische, der Sünde 93, 96
– – der Laster, des Bösen, der sittlichen Unwerte 90, 93, 96, 98, 266, 332, 335, 361
– – – fordert eine Wertantwort 93
– – des sittlich Bösen ist eine neue Stufe gegenüber der des sittlich Schlechten 249
– – aller Unwerte 90, 98, 249
– – niedriger Menschen 336, 361
Heilige, das
– seine verklärte Schönheit 249, 269
Heiligkeit 92–94, 125, 222, 269, 272, 372
– raison d'être der Person 272
– ihr Duft, Wohlgeruch, splendor 125, 272
– – ist Epiphänomen 272
– ihre sublime Schönheit und deren Delektabilität 92, 93, 94
– – sind wesensnotwendig mit den religiösen und sittlichen Werten verbunden 272
– ihre metaphysische Schönheit hat eine völlig neue ästhetische Qualität 372
Heimat
– Schönheit ihrer Natur 292 f.
Heiterkeit
– rein körperlich bedingte 49, 57
Hierarchie
– schöner Dinge 352
– der Güter und Werte 159
– der Schönheit 182
– der Pflanzen und Tiere und ihrer Schönheit 100, 189, 254 f.
– und Rang der metaphysischen Schönheit hängen von denen ihrer Träger ab 94, 192, 269
– qualitative, der Schönheitsträger in der Natur 280, 292
– der Seinsstufen 285
– von Werten und ihrer Schönheit 94, 416
Himmel
– blauer 281, 283–285
– – seine Freudigkeit 174–178, 196 f., 263/4, 284, 425; vgl. Qualitäten, objektive
– – – ihre Interpretationen 175–178
– – – ihre ausgedrückte metaphysische Schönheit 284
– – seine Schönheit 116, 197, 281, 283, 284
– nächtlicher (Mond, Sterne) 283 f., 287
– – seine stille, geheimnisvolle Größe, Urfeierlichkeit 284, 287
Hoffnung
– erlebte, bewußt vollzogene, des Menschen 285
Hoffnungsvolle, das 335
– haftet als reine Qualität am Morgen und an der Jugend von Lebewesen 285; vgl. Qualitäten, objektive
homo faber 343

Hörbares: s. Sichtbares und –
Hören (vgl. Gehörte, das; Musik) 117–120
– ein typisches „Bewußtsein von" 117, 118
– unterscheidet sich radikal von körperlicher Lustempfindung 118
– nicht halb-subjektiv wie der Schmerz 117
– und anschauliche Gegebenheit 117, 117 f. Anm. 4, 118
– der menschlichen Stimme und des Klanges 118 f.
– seine Transzendenz 122
– seine Würde 117, 120, 121
– von Worten, Sätzen 117, 117 f. Anm. 4
horror vacui 183
das Langweilige hat ein Element des – 263
humaner Aspekt: s. Aspekt
Humor 170, 266, 388 f.
Idealismus
– edler 220/1
– verstiegener 219–221
– – eine falsche Antithese zum Mediokren 219 f.
– – das Unechte, nicht voll Reale seiner 1. Form (Schöngeistigkeit) 219 f.
– – seine 2. Form ist echter, aber „dünner" Idealismus, im Gegensatz zum Klassischen 220 f.
– transzendentaler (Kant) 68
Ideologie, gefährliche
– ihre Existenz ist ein großes Übel 99
Illusion 38 f., 98, 172, 227; vgl. Schein
imago Dei
der Mensch ist – 280
Immanentismus, Kantischer 68
Individualisierung
– von Stein bis Berg 288 f.
– im Reich des Lebendigen 289, 294
– von einem Naturstück zu einer Landschaft im engeren Sinn 294, 295, 325
– eines Ortes durch die Geschichte 325
Individualität
– ontologische 294, 295
– substanzielle 294
Individuum
– einzelnes, einer Spezies
– – der Grundelemente 285
– – der Pflanzen (s. Bäume; Blumen) und Tiere (s. d.) 288–290
– „geistiges" 295
Innenaspekt 168 f.
– erschließt sich im lateralen Bewußtsein des eigenen Vollzugs von Akten 168
Innewohnen der Werte in der Schönheit 2. Potenz 205 f.
– im Unterschied zu ihrer Ausstrahlung 205
Intentionalität
– ihre Verkennung (Spinoza) 44
intentio unionis 132 f.
„intrinsic value" (echter Wert, in sich Wertvolles) bei Moore 75, 76, 77
Äquivokation in – 76 f.
– des gesamten ästhetischen Erlebnisses 75
– – bei dem Objekt und unser Verhalten ein organisches Ganzes bilden 75 f., 78, 80
– und Gebührensbeziehung 76, 79
Intuition
– für das Erfassen des Poetischen 242
– geistige (rationale) 33, 109
– – hat den Charakter rein geistiger Anschaulichkeit 109
– – unmittelbare Gegebenheit einer Wesenheit in ihr 33, 109
intuitives
– Eindringen in eine echte Wesenheit 64
– Erfassen 33, 34, 64, 140, 163, 165, 166, 167; vgl. Gegebenheit
„Investition" einer Melodie in eine bestimmte Zeit 55
Ironie; Ironische, das 387 Anm. 2, 413
Jahreszeiten 19, 191, 281, 311
James-Langesche Gefühlstheorie 34–36
Jesus 96 Anm. 23, 224, 326
– seine Schönheit, Heiligkeit, Liebe 91, 233, 339
– seine Unerfindbarkeit 417, 420
καλο-κἀγαθόν (das Schöne und das Gute) 89
Karikatur 386 f., 413
– Unterart der Satire 387
Kategorie(n)
– metaphysische 125
– qualitative: s. Qualitäten, objektive
– – die die Hierarchie der Seinsstufen durchziehen 285
Kausalbeziehung 50, 57, 354
– ontologische 154, 156
Kitsch 228, 239, 255, 258, 313
Klang 118 f., 120, 121
– der menschlichen Stimme 118 f.
– von Instrumenten 119, 150, 151
– von Tierstimmen 118, 119
Klassische, das; Klassizität 220, 418–421
– und Wahrheit 418 f., 420 f.
– und Gültigkeit der Wahrheit sind tief verwandt 418
– der Schönheit 2. Potenz 419, 420, 421
Komfort 22; vgl. Luxus
Kongenialität, Kongruenz
– der Gesamtatmosphäre eines Landes und ihrer Bevölkerung 320 f., 322 f.
– der Atmosphäre einer Landschaft und des geschichtlichen Ereignisses 325, 326
Komik, Komische, das 92, 337 f., 367, 383–391, 393–409, 411, 412–414
– Zentrum verwandter Qualitäten (das Lächerliche, Witzige, Scherzen, Unsinnmachen, Ironische; Satire, Karikatur) 387 Anm. 1, 412 f.
– ein Urdatum im menschlichen Leben 383
– ist irdisch, diesseitig 383, 390, 406 f.
Organ für – 394
Sinn für – ist etwas Wertvolles 389
– Würze des Lebens 337
– ein fruendum 92
– seine Delektabilität und Aussehensdimension 92
– eine geistige, keine Sinnesqualität 413
– ein qualitativer Wert eigener Art 383, 413 f.
– Abart einer ästhetischen Qualität 383/4, 395, 413
– ein ästhetischer Wert, aber keine Unterart des Schönen 413
– hat kein negatives Gegenstück 389, 413
– Träger ästhetischer Werte im gelebten Leben 337/8
– sein lustiges, erheiterndes Element 386, 394 f., 407
– seine befreiende Funktion 407 f.
– enthält ein Element der Güte 408
– seine besondere Beziehung zum Menschen 405 f., 412, 413 f.
– haftet an Menschen, Vorgängen, Situationen, höheren Tieren u. a. 384 f., 388, 399, 403, 405/6
– das Unbeteiligtsein bei ihrem Erfassen 398 f., 401 f.
– in der Wirklichkeit ist ein Außenaspekt 398 f., 401 f., 405, 408
– seine Beziehung zur Peripherie 390, 393 f.
– in der interpersonalen Sphäre beheimatet 409
– unfreiwillige und erfundene

385 f., 398–401
das psychische Erlebnis des Komischfindens hat Züge des Affiziertwerdens und der Stellungnahme 397/8
– und das Lachen (als spezifische Antwort) 364, 384 f., 390, 394, 395–398, 399–409 passim, 414
– seine Quellen und Lachen als „Zensur" (Bergson) 402 f.
– und Lächerlichkeit 387 f.
– der Entgleisung 400 f.
– durch Kontrastwirkung 403 f., 405
– und das Unanständige 400, 403–405
– Ernst (des Freudigen und Traurigen) ist ein spezifischer Gegensatz zu ihm 394 f.
– Gegenteil des falschen Ernstes; sprengt ihn 408
– seine Verschiedenheit vom Humor 388 f.
– und Satire bzw. Karikatur 386 f.
– und Scherz, Unsinnmachen 385, 401, 409–412
– und Witz 383–387
– sein eigentlicher Wert erschließt sich in der Kunst 337, 367, 414
– in der Kunst 414
– – ist Träger von Schönheit 337
– – dienender Faktor in der Gesamtschönheit des Kunstwerks 367
– – klassische, tiefe, in Don Quijote 367, 413
– – leichtere, bei Goldoni 367
– periphere, der Farce und des Komikers 364, 367
– – affiziert uns in einer legitimen Peripherie 364
Komposition, echte 181
– bildet eine neue Einheit (z. B. Melodie, Landschaft) 181, 295 f., 299 Anm. 11; vgl. Landschaft
– kann eine niedrige und hohe Notwendigkeit besitzen 181 f.
Kontemplation; kontemplative Akte, Elemente 287, 343, 359–363, 391
– in der Erkenntnis 343, 362
– in der tiefen menschlichen Liebe 343, 363
– in jeder Wertantwort auf sittliche Werte 343, 360
– in der Wertantwort auf das Schöne 23, 363
– im frui echter Schönheit 343, 360
– im Verhalten zu Werten, besonders zur Schönheit 19, 61, 62, 343, 359 f., 362 f.
– des Schönen und ihre Bedeutung 19, 20, 343
Schönheit als Objekt der – (Schopenhauer) 360
– religiöse 343, 360, 363
– führt zum wahren „Selbst" 343
Kontingenz der Welt 327
Kontrast
– als befruchtender Gegensatz: eine Schönheitsquelle 180
Komik durch – 403 f., 405
Konvention 218, 219, 221, 222, 227
Körper, menschlicher 143–146, 252 f.
– sein Formprinzip 135, 143, 144
– seine Poesie 145
– drückt das Wesen der menschlichen Person aus 143 f.
– seine (Gesamt-)Schönheit 143–146, 253
– seine hohe, rein ästhetische Schönheit 146
– seine Sinnenschönheit 143–146
– – allein kann ihm eine hohe geistige Schönheit verleihen 252
– metaphysische Schönheit seiner ontologischen Werte 143, 144 f., 252
– – ist Voraussetzung für seine Sinnenschönheit 145, 252
– ausgedrückte metaphysische Schönheit
– – der Männlichkeit und Weiblichkeit gehört zu seiner Gesamtschönheit 144
– – gewisser qualitativer Personwerte tritt zur Sinnenschönheit hinzu 144 f., 146
– ausgedrückte metaphysische Häßlichkeit (Frechheit, Schamlosigkeit) beeinträchtigen seine Gesamtschönheit 253
– sein sinnlicher Charme 145 f.
„Körpergefühl" 110, 145, 146
Kraft; Kraftvolle, das
– geistige, einer Persönlichkeit; des Willens 162
– physische, im Körper von Mensch und Tier; im Wasserfall 162, 173 f., 196
– seine Qualität in verschiedensten Seinsebenen 196
– und qualitative Analogie 162, 196
– seine metaphysische Schönheit 192, 196, 371
Kultiviertheit 21, 22
kultivierte Existenz 312
Kultur(elemente) 20, 130
Kulturepochen 34
Kunst (s. auch Komik in der –)
– das Häßliche ist keine spezifische Antithese bez. ihrer Schönheit 2. Potenz 267
– Trivialität ist das „Böse" in ihr 255, 262, 267
– ihre Bedeutung für das Erfassen der Schönheit der Liebe 338 f.
– ihre Funktion, Augen und Geist für die Schönheit zu wecken 330, 369 f.
– sakrale, und ihr erstes Thema 273, 274, 277, 362
Künstler 72, 84–86 passim
– erschließen uns die Schönheit in Leben, Kunst, Natur 361, 369
Kunstwerk(e) 46, 47, 56 Anm. 35, 74, 77–80 passim, 85 Anm. 4, 214, 238 f., 244 267, 270–277, 294, 304, 324, 361 f., 366–368, 373, 419
– keine reale Substanz, aber substanzartiges Gebilde (moralische Substanz) 294
– Erfindung des Künstlers 304, 419
– seine Schönheit ist unerfindbar 419
– seine raison d'être
– – die künstlerische Schönheit 270, 272, 273 (vgl. Kunst, sakrale)
– – Langweiligkeit verstößt gegen sie 267
– sein Thema und Zweck 270, 276 f., 362
– ist eine Beglückung, Bereicherung 276, 277, 369
– ihre Genialität, Tiefe, Potenz, Notwendigkeit 373
– dienende Funktion der unthematischen (ausgedrückten) metaphysischen und der primitiveren Schönheit für seine Gesamtschönheit 270, 274 f.
– Naturschönheit in ihm 275
– Schönheit bzw. Häßlichkeit des Dargestellten in ihm 275, 361
– künstlerische Transposition in ihm 103, 146, 261, 361
– 2 Grundantithesen seiner Schönheit: das Triviale und Gehaltlose, Langweilige 267
– seine Schönheit 2. Potenz ist Antithese zur Sentimentalität und Unechtheit 238 f.
– ästhetische und außerästhetische Maßstäbe bei seiner Beurteilung 56 Anm. 35
– literarisches 215 Anm. 4, 271, 350, 355
– – das Amüsante in ihm 367 f.
– – das Komische in ihm: s. Komik
– – das Spannende in ihm dient der Entfaltung seiner Schönheit 366 f.

– triviale, langweilige 361
Lachen 364, 367, 384–390, 394, 395–398, 399–409, 412, 414
– spezifisch menschlich 406
– höhnisches 394, 398, 408
– über Komisches 364, 384 f., 390, 394, 395–398, 399–402, 404–409, 412, 414
– – herzhaftes, freundliches 394
– – Antwort auf das Komische 395–398
– – einzigartige Verbindung des körperlichen Vorgangs mit dem psychischen Erlebnis des Komischfindens 395–398
– über Entgleisungen 400 f.
– durch Kitzeln 396
– über das Lächerliche 266, 387 f., 402
– im Unterschied zum Auslachen 398, 402, 408
– als „Zensur" der Gesellschaft (Bergson) 402 f.
Lächerliche, das 398, 400 f., 402
– dem Komischen verwandte Qualität 413
Lachen über das verschuldete und unverschuldete – 387 f.
Land, Länder
Landschaften in einem – 308, 309
Gesamtatmosphäre mancher – 308, 309, 319 ff.
Schönheit eines Landes 306 f., 308, 309, 319 ff.
Landschaft (im weiteren Sinn) 181, 265, 325
– in einem Land 307–309
– als Gegend, Landschaftstypus (z. B. toskanische –) 305 f., 308, 309
– als Naturtypus (Gebirgs-, Meereslandschaft) 292, 306 f., 309, 392
– öde, langweilige 181, 265
– unbedeutende 295
Landschaft im engeren Sinn *77–80 passim, 115, 149–152* passim, 193–195 passim, 282, 284, 286, 287, 290 f., 293–305, 306, 307, 309
– 5. Grundtyp von Schönheitsträgern in der Natur 282, 293
– individuelle 293 f.
– als Komposition vieler Elemente zu einer „künstlerischen" Einheit 282 f., 293 f., 305, 306, 309
– keine bloße Aussicht, kein zufälliger Ausschnitt 294, 298
– entscheidende Faktoren für ihr Entstehen und ihre Schönheit:
– – die Komposition 293–296, 298–301
– – innere Notwendigkeit 298, 300, 316, 318
– – Realität ihrer Träger 300, **301, 317 f.**
– Identität ihrer Komposition beim Betrachten aus verschiedener Richtung 300 f.
– Realität ihrer Aspekte („Bilder") von verschiedenen Standorten aus 314 f.
– neue ästhetische Einheit 283, 294 f., 296, 298
– innere notwendige Einheit 293, 299
– visuelle Einheit 282 f., 293 f., 317, 298–324 passim
– – neue Schicht im humanen Aspekt 316 f.
– – ihre innere Notwendigkeit, Objektivität und Seinsautonomie 316 f.
– – noch gehaltvollere Botschaft von oben als Farben und Töne 317
– ontologisch etwas „Schwebendes" 300
– – viel lockerere Einheit als die in Pflanzen und Tieren 299 f.
– in ästhetischer, nicht ontologischer Hinsicht ein individuelles Gebilde 294/5
– ein „geistiges" Individuum, wie Aufsatz, Melodie 295
– *im Vergleich zur Melodie* 282, 293, 299 Anm. 11

– ihre landschaftliche Atmosphäre 283, 297 f., 299, 301, 303, 304
– höchste Realisierung der 2 Dimensionen ästhetischer Werte der Naturschönheit 318
– – durch die rein landschaftliche Schönheit 318
– – durch die Schönheit der Atmosphäre („schöne Welt") 318–327
– schöne („künstlerische" Einheit; Schönheit 2. Potenz); Beispiele: 193, 293, 298–302, 304 f., 322, 323, 325 f.
– grandiose, pastorale, poetische 241 f., 245
– Abstufungen im Rang ihrer Schönheit 298, 300 f., 304 f.
– Elemente ihrer (Gesamt-) Schönheit:
– – Berge, Felsen, Hügel, Vegetation, Wasser 297 f., 319 f.
– – alle ihre Möglichkeiten werden durch die Schönheit des Himmels aktualisiert 284
– – Licht, Himmel und seine Farbe, Wolken, wechselnde Beleuchtung 281 f., 284, 286, 287, 297, 298, 313 f.
– – durch die Kooperation des Menschen (Agrikultur, bestimmte Bäume, Tiere) 280, 309–312
– eine „Erfindung" Gottes; s. „Erfindung"
– ihr „Gesicht" 283, 296, 299
– ein Mysterium 298
– die keine oder zugleich eine Aussicht ist 299, 303
Fern- und Nah– 301 f., 304, 309
– – Funktion der unmittelbaren Umgebung bzw. des Hintergrunds für ihre Schönheit 302
„Antiphon" zur Fern– (z. B. Pinie) 291, 302
– intime und umfassende 301 f., 303, 304, 309
– in der wir weilen, im Gegensatz zur panoramaartigen Aussicht 302 f., 309
– keine bloße Aussicht, kein zufälliger Ausschnitt 294, 298
ein langweiliges oder ödes Naturstück ist keine – 296
– häßliche oder triviale, gibt es nicht 181, 296
– als Rahmen des gelebten Lebens 329 f., 337
– die für ihre Beglückendheit erforderliche Realität ihrer Gegenstände 312–315; vgl. *Realität*
– Quelle des Glücks und der Freude 280, 292, 303, 312–324 passim
Landschaftstypus: s. Landschaft
Langweilige, das; Langweiligkeit 93, 210, 228, 262–267, 296, 377
– 3. Antithese zur Schönheit 2. Potenz 262
– 2. Grundantithese zur künstlerischen Schönheit 2. Potenz 267
– verstößt gegen die raison d'être des Kunstwerks 267
– nicht nur Abwesenheit von Schönheit, sondern ein qualitativer Unwert 262
– Gegensatz zum Gehaltvollen und Unterhaltenden 262
– Gegensatz zum Sensationellen, Spannenden 210
– das Platte, Billige ist noch viel negativer 228
– das Interessante, Amüsante, Anziehende als sein positives Gegenteil 262
Erlebnis der Leere (des horror vacui) in der – 262 f.
– – das Schmerzliche, Leidvolle wie das Freudige, Beglückende als Antithesen 263
die Person qua Person ist nie langweilig 266
– bei konventionellen und Durchschnittsmenschen, Pedanten 265, 266
– beim Menschen unwesentlich

im Vergleich zu sittlichen Unwerten 266
– als Zustand 210, 262, 263
– im menschlichen Erleben 262 f.
– als objektive Eigenschaft einer Sache (Buch, Musikstück, Kleidung) 263 f., 377
– in menschlichen Werken 267
– von Landschaften und Gegenden im weiteren Sinn, Naturstücken 265, 292, 296
– ist keine Eigenschaft von Tieren und Pflanzen 265
– nur analoge, bei einem höheren temperamentlosen Tier 265
l'art pour l'art-Theorie 276 f.
– richtet sich gegen das superabundante Dienen des Kunstwerks in der Motivation des Künstlers wie im Werk 276 f.
„Leben"
– „ästhetisches", als bloßes Genießen (bei Kierkegaard) 393
– *„gelebtes"*: s. – menschliches
– – ein eigener Träger von Schönheit 329
Leben, menschliches
– Schönheit bzw. ästhetische Werte in ihm (im „gelebten Leben", in Lebenssituationen) 17 f., 329–342
– – ein superabundantes Geschenk 329
– – der Architektur und Natur als Rahmen des täglichen Lebens 329 f., 337, 338
– – seiner Atmosphäre („schöne Welt") 329 f., 334, 336 f., 338, 339 f., 341
– – von Festen und Veranstaltungen 332–334
– – durch geistige Arbeit, Gespräche 330, 336 f.
– – des Komischen als Lebenswürze 337 f.
– – durch Liebe und Geliebtwerden 329, 330, 342
– – der „Zeitwelten" 339–341
– – Bedeutung der – – – metaphysischen Schönheit der Persönlichkeitswerte in ihm 331, 335 f., 342
– – – der Schönheit 1. und 2. Potenz in ihm 329, 337, 342
– – – der Kunst und Künstler, uns die Schönheit in ihm zu erschließen 330, 338 f., 369
– – ihre Bedeutung für das wahre Glück der Menschen 334, 336, 338
Lebensgefühl 340
Leere, totale
– und horror vacui 183, 262 f.
Licht 193, 198, 281–288 passim, 292, 297 f., 312, 313, 317
– Unterschied in Qualität und Grad seiner Schönheit 284 f., 292
Liebe 15, 18, 49, 51, 91, 233, 235, 329, 330, 342, 354 f., 360, 417, 424 f.
– als solche; natürliche, bes. bräutliche 18, 233, 335, 336, 339, 424
– unechte 233
– Christi 424
– zu Christus, Gott 18, 91, 251, 392
caritas 251, 424
– Affiziertwerden von ihr 354 f.
– und Glück 18, 203, 342
– ihre metaphysische Schönheit: s. d.
– zu einer Person
– – ist Wertantwort auf ihre Gesamtschönheit 91
– – erschließt die metaphysische Schönheit der Liebe und ihres Wertes 342
– – erschließt uns die Werte des Geliebten tiefer 360
– – ihre Werte, nicht deren metaphysische Schönheit, sind Thema 91, 357
– – erweckt den Liebenden für alle Schönheitsträger (im „gelebten Leben") 342; s. auch 333, 335 f.
qualitative Gemeinsamkeit von Schönheit und – 424 f.
– als Lust (Spinoza) 44
lieblich 20, 83, 87, 373
Logik 155
Lust 40, 41, 49 f., 62
– Streben nach ihr (Aristipp) 27
Liebe als – (Spinoza) 44
– oder Unlust
– – als psychischer Zustand 49
– – durch Projektion dieser Gefühle auf das Objekt entsteht angeblich seine positive Bedeutsamkeit (Schönheit) oder seine negative 50
– – – Widerlegung 50–52, 74
– – und Gefallen oder Mißfallen 345–347
Lust- oder Unlustempfindung beim
– Hören 118, 356 f.
– Sehen 116
– Riechen 122, 128
– Schmecken 127 ff.
– Tasten 130
Luxus 20–23
– seine Abgrenzung von Schönheit 20 f.
– im Gegensatz zu nützlich 21
– als das Überflüssige 21, 22
– als übertriebener Komfort, sinnloser Überfluß, Verschwendung 22
Männlichkeit und Weiblichkeit
– ausgedrückte metaphysische Schönheit ihres ontologischen Wertes im menschlichen Körper 144
Maxime Kierkegaards 218, 219, 225
Mediokre, das; Mediokrität im engeren Sinn 19, 102, 216–219, 220–227
– ihr aggressiver Charakter (im Gegensatz zu bloßer Abwesenheit von Größe) 217
– ein geistiger Unwert 217
Gift der – 222 f.
– Träger metaphysischer Häßlichkeit 361
– – ihr Einfluß im Gesicht 252
– haftet an gewissen Menschen und ihren Produkten 217
– sein Ethos, das zugleich philiströs und bourgeois ist (diminutive Weltanschauung) 218, 227
– Schönheit, besonders 2. Potenz, und metaphysische bilden eine qualitative Antithese zu ihr 216, 217, 219, 225 f., 284
– ihre eigentliche Antithese ist die Urherrschaft der Wahrheit (der wahren Freiheit, Größe, Weite) 219, 224, 225 f., 226 Anm. 24
– seine falschen Antithesen (Schöngeistigkeit, verstiegener Idealismus, prometheische Rebellion) 219–222
– eine Gefahr für die Religion 219
– Denker, die ihre wahren Antipoden sind (Augustinus, Kierkegaard, Pascal, Platon) 222–225
der Heilige ist unmedioker par excellence 219
– und das Triviale 255
Mediokre, der 19, 216 f., 218 f.
– ist der Mensch der diminutiven Wertbetrachtung 218
– relativiert das Absolute 218 f.
– verharmlost die Forderung der sittlichen Werte 218
Melodie 55, 56 Anm. 35, 58, 120 f., 124, 133 f., 191 f., 201, 341 (vgl. Musik)
– kann Träger sublimer geistiger Schönheit sein, qualitativ der hohen metaphysischen Schönheit vergleichbar 192
– – aber mit radikal verschiedener Trägerbeziehung 192
– völlige Diskrepanz von ontologischer Würde des Trägers und Rang dieser Schönheit 192

– kann trivial, unschön, gemein sein 192
– kann an frühere Zeitabschnitte erinnern 55, 56 Anm. 35, 58, 341
„Investition" einer – in eine bestimmte Zeit 55
metaphysische Schönheit 71, 92 Anm. 14, 94; vgl. Qualitäten bzw. Werte, ästhetische
– ist echte Schönheit 88, 89
– eine der beiden qualitativ verwandten Grundarten von Schönheit 105 f.
– derselbe Grundwerttypus wie die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 105
– – unterscheiden sich fundamental in ihrer Trägerbeziehung 105, 192
– ist in anderen Werten fundiert 71, 94, 105
– – deren Abglanz, Ausstrahlung, Duft, Glorie, splendor sie ist 90, 91, 94, 105, 269
– – untrennbar von ihnen, organisch und wesensnotwendig mit ihnen verbunden 92, 192, 270, 272
– ihre Fundierung ist „rational", d. h. sie besitzt volle Einsichtigkeit 71, 192
– ihre Gegebenheit(sarten) 107, 109–112
– – rein geistige, mit der Gegebenheit der Werte; analog zu der unmittelbaren Gegebenheit einer Wesenheit in der rationalen Intuition 109, 111 Anm. 5, 269
– – im Ausdruck 109, 110 f., 269; s. – ausgedrückte; Ausdruck im menschlichen Gesicht
– – im Sichtbaren und Hörbaren 109–112
– – in Akten, Verhaltensweisen, Stellungnahmen, Rede, Charakter einer Person 88, 110–112
– – unmittelbare, einer tiefen Wahrheit im reinen geistigen Erkennen oder Vergegenwärtigen 112
– ihre Hierarchie und ihr Rang hängen von denen ihrer Träger ab 94, 192, 269
– ihr qualitativ neuer Charakter je nach der sie tragenden Wertfamilie und ihre qualitative Verschiedenheit innerhalb einer jeden 372 f.
– höchste, qualitativ völlig neue, ist die der Heiligkeit und der Liebe Christi 94, 372, 424
– keine Eigenheit des Seienden qua Seienden 96
– kein transcendentale 94, 96, 98
– rein geistiger Gebilde (Akte, Handlungen, Haltungen, Stellungnahmen) 88 f., 94, 112
– der „intellektuellen" Werte 93, 104, 112; vgl. Bedeutendheit, Genialität, Größe
– der ontologischen Werte 100, 104
– – des Menschen 135, 143–145; s. – ausgedrückte
– qualitativer Personwerte
– – tritt zu der Sinnenschönheit bzw -Häßlichkeit des Menschen hinzu 145; s. Ausdruck; Gesicht; Körper; Häßlichkeit
– – haftet am Träger; sie ist seine Schönheit, weil diese Werte in ihm verkörpert sind, ihn als reales Gebilde heben 199, 201, 272
– – ihre Urantithese ist metaphysische Häßlichkeit (entsprechend sittlich gut und böse) 261, 262
– der religiösen Werte 272
– der (des) sittlichen Werte(s) 71, 88–94, 103, 109, 112, 372 f.
– – kann man nur erfassen, wenn man die Eigenschaft des Trägers begreift und er das primäre Thema bildet 93
– – darf nie zum Thema gemacht werden 91, 92, 103, 272
– – ist wesenhaft superabundantes Epiphänomen 92, 103, 272, 274
– – kündet von ihm 93
– – ist sein „Gesicht", seine „Erscheinung" 92/93
Feinheit, vitale und Vollkommenheitswerte tragen keine – im engeren Sinn, sondern ästhetische Werte anderer Art 93, 94, 100 f., 112, 140, 142 f.
– der caritas 424
– der Heiligkeit und (hoher) Tugenden 88, 89, 90, 93, 192, 193, 201, 269, 272, 372 f.
– der Liebe Gottes, Christi 89, 91, 424
– der (natürlichen) Liebe 336, 342, 424
– der sittlichen, „intellektuellen", vitalen Werte des geliebten Menschen gehört zu seiner Gesamtschönheit 91
– – die Thematizität der metaphysischen Schönheit dieser Werte würde die Liebe untergraben 91
– in der Natur 104; vgl. – ausgedrückte
– der Wahrheit (splendor veri) 71, 89, 112, 192, 195, 198, 269, 270, 336, 415, 416, 421
je fundamentaler die Wahrheit, desto größer ihre – 269, 416
– kann sich durch den Ausdruck im präzisen und im weiteren Sinn manifestieren 269
metaphysische Schönheit, ausgedrückte
– des Menschen: s. Ausdruck; Gesicht; Körper
– – die in seinen ontologischen Werten gründet 135, 144 f., 252
– – als Abglanz qualitativer Personwerte im Gesicht dadurch sichtbar, daß ihre Träger sich in ihm ausdrücken 137 f., 139
– – ihre Verflechtung mit der künstlerischen Schönheit 275
– bei Tieren 147 f.; vgl. Ausdruck im weiteren Sinn
– des ontologischen Wertes der Blume und des Blühens 188 f.
– der Freudigkeit des Himmels, des Morgendlichen (Hoffnungsvollen), Kraftvollen, Unerschütterlichen u. a. in der Natur 162, 196, 284, 285, 288
– ihr Zusammenwirken mit der Schönheit 1. und 2. Potenz in der Natur 188 f., 197, 279, 288
Mikrokosmos
– seine ästhetische Formung und Schönheit als Manifestation der Superabundanz 291 Anm. 9
mirandum; vgl. Mysterium
– des Ausdrucks 109, 139
– der höchsten geistigen Schönheit an Sichtbarem und Hörbarem 182, 192, 200
– der verschiedenen Rolle der Sinne 112
– jeder einzelnen Blüte 290
Mission, pädagogische
– der Künstler 369 f.
Mittag
– sein Licht, seine Schönheit 285, 286, 287, 288
Mittel
qualitative Analogie als künstlerisches – 160
das schöne Objekt ist nicht – für ein anderes wertvolles Gut 358, 359, 362
beim uti dient etwas nur als – für ein anderes Gut 60, 61
– der Kunstgestaltung 72, 109, 275, 366 f.
– zur Herstellung schöner Gebilde sind indirekt wertvoll,

aber nicht indirekt schön 359
– und Zweck
– – als indirekt und direkt wertvoll 358 f.
im frui ist die Beziehung von – – ausgeschaltet 344
Mond, seine Poesie 284, 287
Monströse, das 249, 259; vgl. Böse, Häßliche, das
– seine Häßlichkeit ist nicht trivial 259
Morgen 285 f., 287
– ausgedrückte metaphysische Schönheit des Morgendlichen, Hoffnungsvollen 285 f., 288
– sein Urphänomen des Erwachens 286
– Beitrag anderer Faktoren zu seiner Poesie 286
Motivation, Motive 39, 159, 234, 276, 277
– außerästhetische, im Verhältnis zu Kunstwerken 56 Anm. 35
– sinnvolle 169 f.
– – ihre Annahme bei anderen ist keine Projektion; setzte auch Freud voraus 51 f.
– für den Willen ist das Bedeutsame 40
– und Affiziertwerden 57
Musik 119–121, 126 f., 199 f., 244, 350, 356 f., 359, 367; vgl. Melodie
– und Assoziation 53, 151 f.
– ihre Schönheit 2. Potenz 149–151 passim, 192, 193, 198 ff., 216, 225 f.
– und ausgedrückte metaphysische Schönheit der Freude 202 Anm. 4, 274/5
– kann Eleganz enthalten, aber nicht gepaart mit Schönheit 2. Potenz 377, 380 f.
– kann uns in eine „Zeitwelt" zurückversetzen 341
– Instrumente 359 Anm. 15
Vergleich von – und Landschaft 293, 299 f. Anm. 11, 306, 316
Mut 333 f.
– ästhetischer Wert eigener Art 93, 94
– rein vitaler 94 Anm. 18
– seine Schönheit 88, 93
– sein sittlicher Wert, z. B. bei einer Lebensrettung 94 Anm. 18
Mysterium; vgl. mirandum
– natürliches 197, 200, 345
– – das dem Sichtbaren und Hörbaren anvertraut ist (Schönheit 2. Potenz) 149, 152, 269/70, 298, 345
– – des Sinnlichen 335
– übernatürliches 200
Mythologie 177, 214, 215 Anm. 4, 287
Nachmachen, jemanden 364, 385
Nacht
– ihr Ernst, ihre Feierlichkeit und Poesie 284, 287 f.
Natur (s. auch Naturschönheit)
– ihre 2 Themen: 279–281, 327
– – ihre ontologischen Werte, Seins- und Sinnfülle 280 f., 327
– – ihre Schönheit (s. Naturschönheit) 279, 281 ff., 327
– – Beziehungen zwischen ihnen 280
– 5 Grundtypen ihrer Schönheitsträger 281–283; s. Naturschönheit
– ihr superabundantes Schönheits-Thema 279
– ihre Schönheit ist eine eigene Botschaft, eine natürliche Offenbarung Gottes 279, 327
– Zusammenwirken von ausgedrückter metaphysischer und Schönheit 1. und 2. Potenz in ihr 279, 288
– von innen „gestaltete":
s. Gegend, Landschaft
Typus von – (Gebirge, Meer) 306 f.
– unberührte, (Meer, Wüste, Urwald) und Schönheit 280, 310
– Realität ihrer Gegenstände und Bedeutung für ihre Schönheit und Beglückendheit 312–318; vgl. Realität
– und Architektur: s. Architektur
Zerstörung der – und ihrer Schönheit 16, 280, 302 f., 310
Naturgesetze
– und Wunder 213
Naturschönheit (s. auch Gesamtschönheit) 104, 116, 118, 119, 126, 127, 133 f., 279–327
– ihre 2 Dimensionen ästhetischer Werte:
mit dem physischen und geistigen Auge wahrgenommene Schönheit 318
Schönheit der Atmosphäre (s. d.), „schöne Welt" 284, 318–327
– – beide finden in der Landschaft im engeren Sinn ihre höchste Realisierung 318
– Übersicht über die 5 Grundtypen ihrer Träger (5 Schönheitsbereiche) 281–283
– *1. Schönheitsbereich:* die Ur- oder Grundelemente (Licht, Dunkel, Jahreszeiten, Berg, Meer usw.) 281 f., 283–288, 289, 291 f., 293, 310, 313 f.; s. Firmament; Himmel; Licht; Sonne; Abend; Mittag; Morgen; Nacht
– – Tageszeiten 285–288
– – ausgedrückte metaphysische Schönheit von reinen Qualitäten des Firmaments, Lichts, der Tageszeiten 104, 279, 284, 285–288 passim
– – Spezies Stein, Berg, Hügel, Ebene, Steppe 289
– – die Urelemente als größte, erhabenste Quellen der – 289
– – die Grundelemente als eminente Faktoren der Gesamtschönheit in der Natur 281 f., 286, 287
– *2. Schönheitsbereich:* die individuellen leblosen und organischen Naturobjekte und die einzelnen Spezies der Pflanzen und Tiere 282, 288–291
– – Schönheit des individuellen Gebildes (Berg, See, Baum) in sich und seine Bedeutung für die Landschaft 289–291
– *3. Schönheitsbereich:* Zusammenwirken der beiden ersten Grundtypen 281 f., 291 f.
– – in ihm manifestiert sich die Schönheit der Grundelemente und diese steigern die Schönheit der einzelnen Gebilde 286, 287, 291 f.
– – Beitrag nicht sichtbarer Faktoren 286, 291, 292; vgl. Geruch
– *4. Schönheitsbereich:* Gegend („gestaltete Natur", ästhetische Einheit) 282, 305 f.; s. Gegend
– *5. Schönheitsbereich:* „Landschaft" (Komposition vieler Elemente zur „künstlerischen" Einheit) 282 f., 293–305; s. Landschaft im engeren Sinn
– qualitative Höhenunterschiede in ihr 280, 292, 293 f.
– ihre Störung bzw. Zerstörung 16, 17, 280, 310
Naturstücke
– anonyme 304, 306
– – tragen Schönheit 293 f., 296
– langweilige 265, 296
Naturtypen (Gebirgs-, Meereslandschaft) 292, 306 f., 309
Naturwissenschaft 159; vgl. Aspekt, naturwissenschaftlicher
Neugier
– ähnlich der Sensationslust 211
Nichts 97, 97 Anm. 25
Nicht-Sein; Nicht-Seiendes 97, 97 Anm. 25, 98 f.
Notionsthema der Erkenntnis 343
Notwendige, das 21 f.
Notwendigkeit
– innere
– – ihre Stufen bei der fruchtbaren Komposition 181 f.

– – der Landschaft im engeren Sinn 298, 300, 316, 318
– – von Kunstwerk, Landschaft ist ein ästhetischer Wert 374 f.
– – ist analog der Notwendigkeit eines Wesensgesetzes 300, 375
– – der echten Wesenheiten 417 f.
– bei Kunstwerken, philosophischen und religiösen Büchern als „Wort", das gesagt werden muß 375
– – je größer sie ist, desto bedeutender und ästhetisch wertvoller ist ein Werk 375
Noumenon (Ding an sich) nach Kant 68
Nützliche, das 21, 22
Oberflächliche, das
– kein eigentlicher Gegensatz zum Großen und Tiefen 228
Objektivierung
– der erkannten Wahrheit 85, 85 Anm. 4, 276
Objektivität (vgl. Gültigkeit; Realität; Daten)
Äquivokation von – (bei Ross) 63–66
– der Landschaft 316
– der Schönheit 62 f., 69 f., 152, 251, 344; vgl. Evidenz
– des Sichtbaren und Hörbaren 114, 117, 118, 128
– der Wertantwort auf das Schöne 23
– der Werte 152, 251
Objektseite
sittliche Werte, ästhetische und ihr Zusammenklang, Schönheit und ihre Träger sind eindeutig auf der – gegeben 32, 33, 35, 48, 49, 58, 69, 245
– – im Gegensatz zu Assoziation 246
Ohrenschmaus 356 f.
Organ
– für das Erfassen von
– – Farben, Tönen, Melodien 31, 350
– – (künstlerischer) Schönheit 17, 70 f., 74, 195, 273, 352, 353
– – – seine Analogie zum Schmecken (sapere) 128
– ästhetisches (vgl. Sensus; „Geschmack, guter") 71, 273, 351, 363 f.
– – seine Voraussetzung ist kein Einwand gegen die evidente Gegebenheit und objektive Gültigkeit der Schönheit 74, 351
– für Komik 394
Panorama 303, 323
Landschaft als bloßes – 303
Pastorale, das 241 f.
Pathos, falsches 387
– Form von Unechtheit 231 f.
Peripherie; periphere Schicht im Menschen
– legitime 390–394, 401
– – und Komik 364, 390, 393 f.
– pflichtmäßige 391 f.
– illegitime 390, 392 f.
– ihr Verhältnis zur Tiefe 390 f., 392 f.
– 3 Bedingungen für ihre Legitimität und Verbindung mit der Tiefe 393
Person, menschliche 143
– ihre ontologischen Werte und deren ausgedrückte metaphysische Schönheit in Gesicht und Körper 135, 143–145
Personifizierung(en)
– des Materiellen und von Urphänomenen in der Natur 176 f., 214, 287
Persönlichkeit 135 f., 215, 336
– Arten ihrer Erschließung 109–112
Ausdruck der – im Gesicht 135 f., 138, 252
metaphysische Schönheit der individuellen – 331, 424
– metaphysische Schönheit ihrer personalen Werte 336
– Bedeutung der Schönheit für ihre Entfaltung 19, 343 f.

Personwerte: s. Werte, personale
petitio principii 30, 37, 59
Pflanzen (s. Bäume; Blumen; Sinnenschönheit) 115, 116, 187, 242, 281, 282, 286, 290 f., 310 f., 331
– ontologischer Wert des Lebendigen und jedes einzelnen Typus 100
– sind nicht langweilig, komisch, trivial 261, 265, 405
Phaenomenon (Erscheinung) nach Kant 68
Phantasie und ihre Produkte 213, 214
Phantastische, das 213–215
– hat die Anziehungskraft des Irrationalen, Verwirrenden, Unmöglichen 213
– als Antithese zum authentischen Wunder 213
– falsche Antithese zum Prosaischen 213, 214, 215
– seine Abgrenzung zur Phantasie und ihren Produkten 213, 214
– hat seinen Charme 214
– kann zum künstlerischen Wert beitragen, sich mit Poesie verbinden 214 f.
– und Mythologie 214, 215 Anm. 4
Philiströse, das 216–227, 255; vgl. Mediokre, das
– qualitativ verwandt zum Mediokren 217/8
Philosophie
Ästhetik, ein wichtiger Teil der – 24
Gefahren in der – 83 f., 402 f.
– der Gemeinschaft 133
– scholastische 154, 418
– thomistische 98
Piedestal
der sichtbare oder hörbare Träger ist –, an dem die Schönheit 2. Potenz erscheint 199, 201, 272
Platte, Billige, Flache, das 93, 227–229
– fehlt in der Natur 229
– im Intellekt beheimatet 227, 229, 232
– in philosophischen Theorien wie Materialismus u. a. 228
– versucht, alles Höhere zu leugnen, die Tiefe aufzulösen, hat für alles eine „Erklärung" 228
– Prototyp des Langweiligen, Deprimierenden 228
– in Pseudokunstwerken 228 f.
– – die eine spezifische Antithese zum guten Kunstwerk sind 229
– spezifischer Gegensatz zur Tiefe 228
– Schönheit (2. Potenz) enthält eine qualitative Antithese zu ihnen 227, 229, 284
– Pseudotiefe als falsche Antithese 229
– und das Langweilige bzw. Oberflächliche 228
– und das Triviale 255
Poesie (s. auch Poetische, das)
– als Kunstgattung 215, 244
– – sakrale 277
qualitative Analogie in der – und im Phänomen des Poetischen 160
– von großer Tiefe und Schönheit in Dichtung, Musik und bildender Kunst 242
– im Märchen 214, 244
– in der Musik 380
– in der Natur 241 f., 361
– – von Bäumen, Blumen (Duft), Tieren 297, 311 f., 313
– – von Jahres- und Tageszeiten, Sonne, Mond 19, 245, 285, 286, 287 f.
– – des Wassers und der Spiegelung in ihm 315, 392
– – der Landschaft und ihrer Atmosphäre 241, 284, 310, 318, 319, 325
– – von Bevölkerungen 322
– – mancher Sprachen 321
– (vgl. Schönheit) im mensch-

lichen Leben 17, 18, 215, 329–337 passim, 342
– – ein superabundantes Geschenk 329
– – von Menschen 215, 336
– – des menschlichen Körpers und des Sinnlichen 145, 335
– – spezifischer Lebenssituationen 311, 331–334, 361
Kontrast von – und Prosa in Gedichten und Situationen 246
– billige, falsche (Pseudo –), ähnlich dem Trivialen; größerer Unwert als das Prosaische, Banale 246 f.
Poetische, das (s. auch Poesie) 241–247
– ein Urphänomen 242
– ein Urelement in Kunst und Natur 215
– in den verschiedensten Graden und Stufen des Schönen zu finden 242
– besondere Art von Schönheit; hochbedeutsamer ästhetischer Wert 87, 104, 215, 241
die grandiose, hohe Schönheit überragt – 216, 241
– seine Form des Pastoralen 241 f.
– sein schwebender, hauchhafter Charakter 242, 243
– ist ein Zwischenreich mit „irdischem" Charakter 243, 244
– ruht in sich und beschenkt uns aus seiner Fülle 413
– seine Arten der Realität 243 f.
– durch den objektiven Zusammenklang unabhängiger Elemente 242 f., 244, 245, 246
– – zu einer seinsautonomen Einheit auf der Objektseite 245
– – dem Banausen unerkennbar 242 f., 245
– – hat nichts mit Assoziation zu tun 245 f.
– spezifische Antithese zur Prosa 215, 241
– ein Gegensatz zum Nützlichen 245
Positivismus 29 Anm. 3, 154
Potenz (Potentialität)
– eine ästhetische Wertqualität 374
– – von Kunstwerken 374
– innere, einer Landschaft 296, 374
– der Töne zum Aufbau einer Melodie 120 f.
– der Schönheit, ein spezifischer ästhetischer Wert 374
– des Sichtbaren und Hörbaren 121
principiatum und principium 43, 58, 63
Projektion, Projizieren 47–52, 58, 169 f.
– angebliches, bei Depression 50 f.
– echte 51 f.
– von Erlebnissen und Gefühlen, Motiven, Phantomschmerzen 50, 51, 52
– von Gefühlen auf das Objekt ist angeblich Schönheit 48, 48 Anm. 32, 49, 58
Ausdruck im Gesicht eines anderen als – der eigenen Gefühle und Erlebnisse (Lipps) 169 f.
– Freudigkeit des blauen Himmels nicht durch sie erklärbar 176
sinnvolle Motivation ist keine – (setzt auch Freud voraus) 51 f., 169 f.
Projektionstheorie 176; vgl. Projektion
Prometheische, das (prometheische Mentalität, Nietzsche) 221 f.
– und Kult des Dynamischen 221 f.
– und Pseudogröße 222
– und titanische Rebellion 221 f., 225
– analog der Mentalität des Bohemien 221
– falsche Antithese zum Mediokren 221, 222
propter se ipsum 344, 363
– muß die Zuwendung zu ästhetischen und sittlichen Werten sein 62, 358 f., 362
Prosaische, das 206–212, 215
– als das Neutrale, Indifferente bez. qualitativer Werte 207, 209, 210
– als ästhetisch Unwertiges (Ödes, verletzend Anmaßendes) 206 f., 209
– und das Alltägliche, Gewohnte, Glanzlose, Praktische 207, 209
– gibt es nicht in der Natur 207 f.
– eine Qualität im Bereich des Menschen 208
– des Bürokraten, Banausen, Famulus Wagner 208 f.
– sein Kontrast zum Poetischen und zur Liebe 209 f.
– das Poetische ist seine spezifische Antithese 215
– Schönheit ist seine Urantithese 215, 216
– Pseudoantithesen zu ihm: das Phantastische, Sensationelle, Spannende, Unterhaltende 210 f., 212, 213
Pseudo-
– Antithesen: s. Prosaische, das
– Ausdruck konventioneller Zeichen 167 f.
– Kunstwerk 228 f.
– Poesie 246
– Sachlichkeit (Idol der neuen Sachlichkeit) 237
– Schönheit 239, 255, 258 f., 267
Durchschauen der – – 352
– Selbstverständlichkeit 36 f.
Pseudotiefe 229–230
– ist falsche Antithese zum Flachen, Platten 229
– als Verwechslung von Tiefe mit Kompliziertheit und Unverständlichkeit 229
– als Selbsttäuschung 229
– als Hineingeheimnissen von Tiefe in nicht tiefe Dinge 230
– jede echte Schönheit enthält eine Antithese zu allen ihren Formen 229, 230
Psychoanalyse (Freud) 158
Psychologismus 29 Anm. 3
Pulchra enim dicuntur, quae visa placent 94, 113, 269
Qualität(en), anschaulich gegebene
– geistige, der Persönlichkeit 195; s. Ausdruck im menschlichen Gesicht
– geistige, im weitesten Sinn (ästhetische Qualität, z. B. Majestät des Löwen) 174; vgl. – der Erscheinung
– des Wesens apersonaler Gebilde (Festigkeit der Berge) 196; vgl. Kraft
– objektive 174–178, 196 f., 283, 284, 285, 286, 287, 288; vgl. Himmel, seine Freudigkeit; Hoffnungsvolle, das
– – als Eigenschaften apersonaler Gebilde 174 f., 284, 285
– – gehören als reine Qualitäten einer völlig anderen Seinsebene an als ihre Träger 177
– – durchziehen die ganze Hierarchie der Seinsstufen 196, 285
– – sind geistige Qualitäten, die auch als Gehalte personaler Akte, Gefühle, Erlebnisse, Stellungnahmen vorkommen 174 f., 176, 177, 197, 285, 425
– – keine analogia attributionis 175 f.
– – weder Symbol noch qualitative Analogie 175 f., 177 f.
– – keine naiven Personifizierungen 176 f.
– – keine Projektionen 176
– – ihre ausgedrückte metaphysische Schönheit 196, 284, 285, 288
– *der Erscheinung von Tieren* (z. B. Majestät des Löwen;

vgl. Ausdruck im weiteren Sinn) 173 f.
– – Eigenschaft des Sichtbaren, direkt im Aussehen fundiert 174
– – keine Manifestation einer anderen Wirklichkeit (z. B. des Charakters) wie beim Ausdruck 174
Qualitäten, ästhetische (s. auch Wertqualitäten)
– die Unterarten der Schönheit sind 87, 104, 241 f., 373
– die keine Unterarten der Schönheit sind 87, 93 f., 100–104, 142 f., 372–377, 413
– – von Gerüchen, Geschmäcken, Tastbarem (s. d.) 113, 121, 122, 126, 127, 129, 131 f., 133 f.
Quaternio terminorum 164 Anm. 7
raison d'être
– eines Heiligen 272
– des Menschen 266
– eines Kunstwerkes 267, 270, 272
– der Natur 279, 281, 327
– des pflanzlichen und tierischen Lebens 281
– der Schöpfung 279
– der Heiligen Schrift 271
– eines philosophischen Werkes 270
– eines Trägers hoher Werte 61
rational im Sinn von einsichtig 71
Realisierung sittlicher Werte 73
Realität (vgl. Wirklichkeit) 221, 339
– des sittlich Bösen 97
– höhere, absolute 243
– metaphysische, z. B. oben und unten 160
naturwissenschaftliche Schicht der – 315
– objektive, ihre absolut gewisse Feststellung (Augustinus, Descartes) 39; vgl. Wirklichkeit
– vollgültige, des humanen Aspektes und seiner Schönheit 314–317
– von Aspekten (einer Stadt, Landschaft; wechselnden) 300 f., 313–315
– und Schein: s. Wirklichkeit
– der Naturobjekte 300, 312–318
– – ihre Bedeutung für die Beglückendheit ihrer Schönheit 303, 312–315
– der Landschaft 300, 301, 303, 317 f.
– – ihrer Atmosphäre 319 f., 323 f.
– des Poetischen 243–245
Stufe der – der Schönheit 2. Potenz, im Vergleich zu der der metaphysischen Schönheit 244
relativ 218 f., 251
– auf einen menschlichen Geist 44, 45
Äquivokation von – 39 f., 43 f.
Relative, das
– und das Absolute (Kierkegaard) 218 f., 225
Relativierung
– des Absoluten (der Werte, Gebote) durch den Philiströsen 218 f.
– der Schönheit 45
– der Werte 46 f.
Relativismus 16, 45, 46, 218; vgl. Wert–
Gegner des – 224
Relativität
falscher Begriff von – 251
Religion, christliche 391
– ihre Verharmlosung 218 f., 227
– Verunstaltung ihrer echten Größe 223
Sachlichkeit, neue (Pseudo–)
– Gegenteil der echten Affektivität 237
Sachverhalt
– evidenter 70
– gerechter oder ungerechter 88
– wesensnotwendiger 416
– als Erkenntnisgrund 44
– und Beweis 47
– und seine Wahrheit 70, 415
– seine Bedeutung und Tiefe wirkt sich auf die Qualität der Wahrheit aus 415 f.
Sachverhaltswerte 38, 78–80
Sakrale, das 124, 400 f.
– Geruch des Weihrauchs paßt zu ihm 124
sakrale Atmosphäre 124, 326
sapere (Verkosten)
– analog zum Schmecken auf rein geistigem Gebiet als intimes Affiziertwerden 128 f.
Schalkhaftigkeit 137
Satire 386 f., 387 Anm. 1, 388, 413
– ihr polemischer Charakter 386
– feindliches Sich-Lustigmachen über Ernstgemeintes 386
– und Karikatur 387
– und Komik 386 f., 388
– und Witz 386 f.
Schein 38 f., 45, 66 f., 98, 136, 230 f., 312–315; vgl. Halluzination, Täuschung, Traum
– gäbe es nicht ohne eine Person und ihr „Bewußtsein von" 38 f., 72
– und (humaner) Aspekt 312–315
– schöner, beglückt nicht 136, 312 f.
Gesamtschönheit des Gesichtes bleibt bestehen, wenn die ausgedrückte metaphysische Schönheit nur – ist 136
Scherz, Scherzen 392, 399, 409–412, 413
Schlager, gelungene
– können brillant und trivial sein 87, 257, 259
Schlechte, das sittlich; vgl. Böse, das sittliche
– und seine metaphysische Häßlichkeit 249
– Grundwert der sittlichen Sphäre 83
Schließen, Schluß 117, 139, 154, 164–167, 351
– vom Gehörten auf den objektiven Vorgang in der Außenwelt 117
– von Daten eines Seinsgebietes auf solche eines anderen 139
– – im Gegensatz zur anschaulichen Gegebenheit im Gesichtsausdruck 139 f.
– Symptome sind ihm zugeordnete Prämissen, kein Ausdruck 165
– Quaternio terminorum 164 Anm. 7
– und Wahrnehmung 351
Schmerz, körperlicher 35, 117 Anm. 3
– ist halb-objektiv, halb-subjektiv; man hat und fühlt ihn; ist kein lateral Vollzogenes 35, 117 Anm. 3
– hat halbgegenständlichen Charakter 35
– kann aktuell erlebt werden, wenn er Gegenstand der Erkenntnis ist 35
– seine falsche Lokalisierung (Phantom–) 52
Schöngeistigkeit 219 f.
– enthält etwas Unechtes, nicht voll Reales 219
– falsche Antithese zum Mediokren 220
Schöne, das; vgl. Schönheit
– seine Urgegebenheit 86
– setzt eine bestimmte Struktur des Seienden voraus 184
– ruht in sich und beschenkt uns aus seiner Fülle 413
– ist antipragmatisch 24
Schönheit
Arten der –: S. 467 f.
– ihre beiden Grundarten: metaphysische Schönheit (S. 456 f.) und Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren (S. 470 f.) mit ihren 2 Typen: Sinnenschönheit (S. 472 f.)

oder Schönheit 1. Potenz; Schönheit 2. Potenz (S. 469 f.) oder Schönheit, geistige
– ein Urphänomen 25, 64, 87, 360
– ihr Adel und ihre Würde 20, 357
– Abglanz Gottes und seiner Schönheit 16
– Botschaft Gottes 80, 96 Anm. 23; vgl. Aspekt, humaner
– beflügelt die Seele 243, 334, 344
– ihr Ernst und ihre Wichtigkeit 24, 273
– ihr immanentes Versprechen 407
– etwas Ernstzunehmendes 20
– „singt" 207, 214, 216, 241
– gehört zur Sphäre der Glorie 92, 272
– lädt zur Transzendenz ein 20
– ihre fundamentale Bedeutung für den Menschen 16 f.
– zentrale Glücksquelle 17 ff., 25, 334, 351 f.
– ihre befreiende, weitende, sittlich veredelnde Wirkung 17, 19, 20, 21, 343, 344, 369, 420
– keine neutrale Eigenschaft 25, 37, 74 f.
– ein hohes objektives Gut für uns durch ihren Wert 16, 23, 58, 59, 61, 65, 351 f.
– ihre Bedeutsamkeit in sich 28, 46, 58, 62, 75, 77, 368, 413
– – ist unabhängig vom Wechsel der Zeiten und von der Beziehung zu einer Person 368
– Interesse für sie um ihrer selbst willen 62, 344, 358, 362
– ihr Erfassen: s. d.; vgl. Wahrnehmung; Werterfassen
– ihre Gegebenheit: s. d.
– eine Eigenschaft der Objekte selbst 25, 28, 34, 36, 49, 77 f., 80, 360
– erschließt sich in einem „Bewußtsein von", auf der Objektseite 48 f.
– ein in sich Bedeutsames, nicht bloß objektives Gut oder subjektiv Befriedigendes; eindeutig ein Wert 58, 66
– *ein echter Wert* 16, 25, 28, 29 f., 34, 36, 37, 58, 66, 74 f., 77, 78, 80, 91, 368
– – Basis für jede wahre Ästhetik 75
– ein typisch qualitativer Wert 82
– *ihre 3 Antithesen:* Häßlichkeit 82, 249 im Bereich der Kunst: Trivialität und Langweiligkeit 267
– *(metaphysische) Aussehensdimension (s. d.) und Delektabilität (s. d.)* als die Merkmale, die sie und alle übrigen ästhetischen Werte zu einer Familie zusammenschließen 92
– ein fruendum: s. d. frui der –: s. d.; Genuß, ästhetischer; Erlebnis, ästhetisches
– ist nicht Grundwert aller ästhetischen Werte 86
– höchster Wert, „Königin" im Reich des Ästhetischen 87
– in den verschiedensten Seinsdomänen zu finden 88 f.
– appelliert an ein Wahrgenommen- und Erfaßtwerden, an ein frui 80, 91
– affiziert uns 57, 58; s. Affiziertwerden
– ist principium, das Ergriffenwerden von ihr ist principiatum 58, 63, 69
– adäquate und unadäquate Antwort auf sie 76, 78, 79, 368
– des Objektes ist Voraussetzung für den personalen Wert der Antwort auf sie 78
– Wertantwort auf sie ist kontemplativer Natur 23, 359, 360, 363
– ihre Hierarchie: s. d.
– ihre Objektivität: s. d.
– ihre Realität: s. d.

– ihre Stufen: s. d.
– ihre Thematizität: s. Erlebnis, ästhetisches; frui; Kunstwerk; vgl. metaphysische Schönheit
– ihre Träger: s. d.
– Bedeutung der Wirklichkeit ihrer Träger in der Natur: s. Realität der Naturobjekte; Realität der Landschaft
Schönheit (Fortsetzung)
– *ihr Wesen* 15, 16, 24, 66
– – ist unabhängig von einem Irrtum bez. etwas Schönem 66
– *Verkennung ihres Wesens* (und Widerlegung) 16, 59
– als bloß subjektives Gefühl 16, 34, 48
– als Produkt unserer Antwort 49 f.
– als Produkt irrationaler Impulse (Santayana) 46
– erscheint angeblich am Objekt als Projektion von Gefühlen, psychischen Zuständen, Wertantworten 47–52, 74
– kein bloß humaner Aspekt (Croce) 34 Anm. 8
– kein bewußt Seiendes 34, 36, 342
– kein bewußt Vollzogenes 342
– kein laterales Erlebnis 342
– kein psychisches Erlebnis 34, 35, 37
– keine körperliche Lustempfindung 74, 116, 118
– kein körperliches Lusterlebnis 35, 55, 356
– keine psychische Realität 36, 37
– kein seelischer Zustand 49, 74
– nicht durch Assoziation erklärbar 52 f., 55–57
– kann nicht auf Gefallen zurückgeführt werden 349
– nicht Objekt der Kontemplation; wird nicht auf das Objekt übertragen (Schopenhauer) 360
– ihre Relativierung 45
– ihre Subjektivierung 34 Anm. 8, 36, 37, 45, 360
– Beschränkung ihres Begriffes auf die des Sichtbaren und Hörbaren (Ross) 64, 71
– ihre indirekte Definition als bestimmte Art von Genuß (Ross) und ihre Undefinierbarkeit 64 f., 69
Schönheit (Fortsetzung)
– *Arten, Unterarten bzw. Grundarten* (s. auch S. 465)
– das Anmutige, Erhabene (s. d.), Grandiose, Liebliche (s. d.), Pastorale, Poetische (s. d.), Sublime (s. Schönheit 2. Potenz) 87, 104, 241 f., 373
– *ausgedrückte metaphysische Schönheit: s. metaphysische Schönheit, ausgedrückte* (S. 457)
– „ästhetische", nennt Maritain die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 95, 96, 98
– formale 183, 184, 185, 186
– *geistige, hohe: s. Schönheit zweiter Potenz* (S. 469 f.)
– individuelle, einzelner Naturgebilde, unabhängig vom ontologischen Rang (Berg, Grashalm; Stein, Alge; Lilie, Wurm) 189, 289
– *künstlerische* 262, 270, 273–276; vgl. Kunstwerk
– – besonderer Typus der Schönheit 2. Potenz 259
– *metaphysische: s. metaphysische Schönheit* (S. 456 f.)
– primitivere, des Sichtbaren und Hörbaren 105; s. Sinnenschönheit
– niedrigster, peripherster, primitivster Typus (Regelmäßigkeit, Geformtheit; s. Wohlgefälligkeit) 184 f., 188, 215, 217, 250, 288
– *quasi-sakramentale* 200, 244, 269 f., 288; *s. Schönheit zweiter Potenz* (S. 469 f.)

– sakrale 273
– *thematische und unthematische* 270–277
– – ihr Unterschied bezieht sich nur auf die raison d'être des Gegenstandes, nicht auf Qualität und hierarchischen Rang des Schönen 271 f.
– – der sakralen Kunst 273–274
– *thematische,* in Natur und Kunst 270, 272 f., 343
– – ihre Bedeutung für die Beglückung und Entfaltung des Menschen 276 f., 343
– *unthematische*
– – in Gesprächen 336 f.
– – in philosophischen Werken und in der Hl. Schrift 270 f.
– – z. B. der sittlichen und religiösen Werte, die Thema sind 272, 274; vgl. metaphysische Schönheit
– – wird mittelbar thematisch in der Kunst; trägt zur Gesamtschönheit bei 274 f.
– ein transcendentale 94, 96, 98
– *transzendentale* 182–184, 254
– – des Seienden qua Seienden, seiner Existenz 182 f., 184, 254
– – des Etwas-Seins (ens nominale) 183, 184
– – – seiner Einheit gegenüber dem Chaos 183
– – – ist die ganz formale, allgemeinste Schönheit 183, 184
– – – ist Schönheit nur in analogem Sinn als spezifisch ästhetischer Wert 184
– unechte: das Triviale, der Kitsch 239
– im analogen Sinn 184
– *im engeren Sinn* (als besonderer, wenn auch sehr umfassender ästhetischer Wert) 371, 372, 373 f., 375
– *im weiteren Sinn* (als ästhetischer Wert) 371, 372, 373 f.
– Unterarten 87, 104, 241 f., 373
keine Unterarten der –: s. Qualitäten, ästhetische
Schönheit der Atmosphäre („schöne Welt"); vgl. Atmosphäre; 284, 318–327
– 2. Dimension ästhetischer Werte in der Naturschönheit 318
– umfängt uns beglückend 303, 318 f., 323, 324, 338
– Faktoren zu ihrer Konstituierung und Realisierung in der Landschaft bzw. in einem Land (Architektur, Vegetation, Naturtypus, Bevölkerung) 308, 318–326
– – Eingebettetsein einer Landschaft in die Atmosphäre einer Gegend, eines Landes 319, 323 f.
– Bedeutung der Geschichte für sie 324–327
– konstituiert sich bei Kongruenz von Landschaft und geschichtlichem Ereignis 325, 326
– (Weihe) einer Landschaft durch die Heilsgeschichte, durch Wunder 326
– bei qualitativer Kongruenz (Kongenialität) der Bevölkerung und Landschaft bzw. des Landes 320 f., 322 f.
– von Städten und Einfluß des Menschen auf sie 322, 325 f.
– Beitrag mehrerer Sinne zu ihr 245, 318; s. Geruch
Schönheit (Fortsetzung)
– rein geistiger Gebilde 88 f., 94, 112; s. metaphysische Schönheit
– – ihre Überlegenheit betonen Platon und Plotin 89
– – ist echte Schönheit im vollen Sinn 89
– Gottes, Jesu 16, 89, 91, 202
– im Leben: s. Leben
– der Liebe: s. metaphysische Schönheit; Liebe
– des Menschen: s. Ausdruck; Gesicht; Gestalt; Körper;

metaphysische Schönheit; Persönlichkeit
– – des geliebten Menschen 342, 424
– – – ist gleichsam die Ausstrahlung seiner anderen Werte 91
– der Musik: s. d.
– des Mutes 88; vgl. 93 f.
– in der Natur: s. Himmel; Gegend; Landschaft usw.; Naturschönheit
– der Pflanzen: s. Sinnenschönheit; Bäume; Blumen
Schönheit erster Potenz 105; *s. Sinnenschönheit; s. auch Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren* (S. 470 f.)
Schönheit zweiter Potenz (hohe geistige –; quasi-sakramentale –); (vgl. – des Sichtbaren und Hörbaren) 149–152, 192–206
– 2. Typus der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 105, 150
– oft fälschlich mit Sinnenschönheit gleichgesetzt 150 f.
– – ihr weit überlegen 193, 198, 201
– dienende, aber notwendige Funktion der Sinnenschönheit für sie 198, 200 f.
– ist selbstgegeben 194
– dem Sichtbaren und Hörbaren unmittelbar anhaftend 149–152, 193
– – noch unintelligibler als die Sinnenschönheit 197
– *ein mirandum, ein natürliches* Mysterium 192 f., 197 f., 200, 226, 269/70
– erscheint an ihrem Träger 151, 194, 195, 197, 198, 200, 244
– – der gleichsam nur Piedestal ist 199, 201, 272
– falsche Erklärungsversuche 149, 157
– – durch Assoziation 151 f.
– die Verbindung mit ihrem Träger ist verschieden von der
– – beim Wort und seiner Bedeutung 157, 193 f.
– – bei Zeichen und Angezeigtem 152, 193, 194
– – bei Symbol und Symbolisiertem 152, 193, 194
– – beim Ausdruck im Gesicht 195
– – beim Ausdruck im weiteren Sinn 195 f.
– die Beziehung zu ihrem Träger
– – ist nicht auf die qualitative Analogie zurückführbar 194 f.
– – ist analog, nicht identisch, wie die Freudigkeit am blauen Himmel haftet 197
– ist unabhängig von der ontologischen Hierarchie ihrer Träger 198, 201
– überragt weit den ontologischen Rang und die qualitativen Werte ihrer Träger 149 f., 193, 198, 200
– völlige Diskrepanz zwischen ihr und der ontologischen Würde ihres Trägers 192, 200, 201
– ist poetisch per eminentiam 216, 241
– ihre Analogie zu den Sakramenten 200 f.
– spricht nicht vom Wesen ihrer Träger (Berg, Melodie), sondern von viel Höherem 199, 201
– kündet nur rein qualitativ und allgemein von Gott, von den natürlichen Werten, der Existenz als Person, vom Glück der Liebe (vgl. Zitat von Newman 199 f.) 202 f., 205
– ihre qualitative Verwandtschaft mit der hohen metaphysischen Schönheit 182, 193, 198, 199, 201, 202, 270
– ihr radikal verschiedenes Verhältnis zum Träger, verglichen mit dem der metaphysischen

Schönheit 192, 196, 198 f., 201 f.
– des menschlichen Körpers 145
– in der Kunst 150, 216, 217, 225 f., 369, 371
künstlerische Schönheit, ein besonderer Typus von – 259, 262, 270, 273–276
– – Trivialität, ihre Urantithese und spezifische Feindin 239, 255, 261, 267
– – Langweiligkeit, ihre 2. thematische Antithese 262, 267
– in der Musik 149–151 passim, 192, 193, 198 ff., 202 Anm. 4, 216, 225 f.
– – schließt Paarung mit Eleganz aus 377, 380 f.
– in der Natur (z. B. Grundelemente, Landschaft) 150, 193, 216, 225 f., 279, 281, 283–288, 289, 293 ff., 304 f., 310, 326, 365 f.
– ihre innere Notwendigkeit: s. d.
– die ihr innewohnenden Wertqualitäten 205 f.
– enthält rein als Schönheit die Fülle geistiger Werte (wahre Größe, Freiheit, Tiefe, Weite) 217, 225, 226, 239, 283 f.
– bildet eine Antithese (abgesehen von der Häßlichkeit) zu verschiedenen Unwerten (vgl. Mediokrität; Prosaische, das; usw.) 206, 215 f., 219, 225, 226, 229, 230, 234, 236, 238 f., 284
– ist qualitative Antithese zu aller Unechtheit, ein Hinweis auf ihren Zusammenhang mit der Wahrheit 239
– ist analog zur Wahrheit eine Antithese zu aller Falschheit 420
– Wahrheit ihres „Wortes" 416, 420
– besitzt eine eigene Art von Wahrheit 416
– ihre tiefe Gemeinsamkeit mit der hohen metaphysischen Wahrheit auf Grund der Unerfindbarkeit, Klassizität, Gültigkeit 416, 419, 420 f.
– Seinsautonomie des Unerfindbaren in ihr und in der Wahrheit 420
– ihre befreiende Wirkung 420
– ihr qualitativer Zusammenhang mit dem sittlich Guten und der Liebe 423 ff.
– Bedeutung ihres thematischen Genusses für die geistige Entfaltung und Vertiefung des Menschen 343, 344
Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren (Schönheit 1. und 2. Potenz) 63–75, 88 f., 95 f., 111, 112, 116, 118; vgl. Ausdruck; Schönheit 2. Potenz; Sinnenschönheit; Träger von –
– Maritain nennt sie „ästhetische" Schönheit 95, 96
– eine der beiden Grundarten von Schönheit 105
– ihre 2 Typen: 105, 150
hohe geistige: s. Schönheit 2. Potenz
primitivere: s. Sinnenschönheit
– und metaphysische Schönheit sind derselbe Grundwerttypus; qualitativ verwandt; gehören der gleichen Familie an 105 f.
– – haben beide große Abstufung und Verschiedenheit 105
– eine evidente Gegebenheit 65, 69–72, 74
– haftet direkt am Objekt 65, 105, 116, 118, 357
– ist selbst primäres Thema 105
– unabhängig vom ontologischen Rang des Trägers 290
– Existiert sie ohne einen menschlichen Geist, der sie erfaßt? 63, 65, 66–69; vgl. Objektivität; Aspekt, humaner
– ihr Wesen als objektiver Wert, als in sich Bedeutsames 65, 66, 74 f.

– – ist unerläßliche Basis jeder wahren Ästhetik 75
– ihre radikale Verschiedenheit vom bloß Befriedigenden und von jeder Lustempfindung 65, 66, 75, 116, 118
– ist unabhängig von unseren affektiven Erlebnissen 74
– ist verschieden von allem Neutralen 74 f.
– spricht direkt zu uns 369
– die ihr gebührende Antwort 65
– Unterschied ihrer beiden Typen: s. Schönheit 2. Potenz
Schönheit (Fortsetzung)
– der Tiere: s. Sinnenschönheit; Tiere
– der Wahrheit: s. d.
– aller anderen Werte: s. metaphysische –; Werte, ästhetische
– von Zeitabschnitten („Zeitwelten") 339–341
Schönheitsbereiche in der Natur: s. Naturschönheit
Schöpfung
– ihr Sinn 279, 280, 281
– die Hierarchie in ihr 292
– die vielgestaltigen ontologischen Werte in ihr 281
– ihr finaler Zug 281
– Gottes 280, 292
Naturgesetze sind – – 213
– Geschenk Gottes, sein Abglanz und der seiner Schönheit 16, 280
– ihre Schönheit ist eine natürliche Offenbarung Gottes 327
Schrift, Heilige
– ihre Schönheit ist der splendor der Wahrheit 271
– Träger höchster unthematischer Schönheit (Sprache) 271
secundum naturam 42
Sehen, das 113–116, 134
– ein „Bewußtsein von" 114
– der geistigste Sinn 115
die durch – gegebene Schönheit 113 f., 134
– seine Transzendenz 114, 122
– seine Würde 114, 121
– seine Verschiedenheit von der Empfindung 114, 115 f.
– seine Wonne („Augenweide") 116
Seiendes 43, 97–100; s. auch Entitäten
bewußt – 32, 34–38 passim, 45, 49
– neutrales 97, 99
– – sein Unterschied zum Wertvollen 97, 98
Nicht-Seiendes 97, 97 Anm. 25
– personal vollzogenes 38
personal – affektiver Natur 57
real bewußt – 170
real psychisch – 49
– qua Seiendes
– – sein Wert 98–100; vgl. Schönheit, transzendentale
– mit thematischer bzw. unthematischer Schönheit 273 ff.
– mit 2 Themen
– – Architektur, Kunstgewerbe 274
– – sakrale Kunstwerke 273, 274, 277
– – Natur 279
Sein 97, 99
– bewußtes 33, 37
– bewußt vollzogenes 32, 37
– materielles, sein Sinn 281
– neutrales 96
Nicht-Sein 97, 97 Anm. 25, 98, 99
Beziehung von – und Wert 43, 97
Seinsautonomie
– der Landschaft 316 f.
– des poetischen Zusammenklangs 245
– des Unerfindbaren in der Schönheit 2. Potenz und in der Wahrheit 420
– der Wesenheiten und Wesensgesetze und ihrer Unerfindbarkeit 417 f.
Seinswert 98 f.
– im Unterschied zu ontologischen und qualitativen Werten 98 f.

– kann durch sittlich Böses zugedeckt sein 99
„Selbst", wahres (nach Kierkegaard) 224, 343
Selbstgegebenheit: s. Gegebenheit; Wahrnehmung
Sensationelle, das 210 f., 213, 214, 215
– qualitativer Gegensatz zum Langweiligen 210
– ist meist prosaisch 211
– Pseudoantithese zum Prosaischen 210, 211
– und das Spannende 210 f.
Sensus (Sinn); vgl. „Geschmack"; Organ
– ästhetischer 56 Anm. 35
– künstlerischer 324, 352
– besonderer, für die Wahrnehmung der Schönheit 351 f., 353
– *für sittliche Werte 71*
Sentimentale, das; Sentimentalität 234–239, 257
– seine Äquivokation 234
– seine Abgrenzung gegen (übertriebene) Empfindsamkeit 235 f.
– besondere Form von Unechtheit 239
– trägt einen ausgesprochenen Unwert 236
– Genießen einer Pseudorührung 236
– falsche Antithesen zu ihr 236–238
– Schönheit (2. Potenz) ist unverträglich mit ihr und eine Antithese zu ihr 236, 238 f.
– ihre wahre Antithese ist die echte Affektivität 238
Sich-Lustigmachen, feindliches 398
– durch Auslachen, Satire, Scherz 386, 398, 410
Sichtbares und Hörbares
– sind die Träger der Sinnenschönheit und der Schönheit 2. Potenz; s. Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren; Träger
– Schönheit ist ihr prominenter Wert 105
si fallor, sum (Augustinus) 73
similitudo Dei 42
Sinn
– für Schönheit 353; s. Sensus
Sinne, die
– und das Erfassen von Schönheit 113–134
nur Auge und Ohr vermitteln Schönheit 113, 121, 134
die anderen Sinne vermitteln keine Schönheit, sondern andere ästhetische Qualitäten 113, 121, 122, 126, 127, 129, 131 f., 133 f.
Sinnenhäßlichkeit: s. Häßlichkeit
Sinnenschönheit (Schönheit 1. Potenz); s. auch Formenschönheit; vgl. Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren
– erster Typus der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 105, 150
– ihre Träger sind nur Sichtbares und Hörbares 121, 134; vgl. Sinne
– haftet unmittelbar anschaulich, unintelligibel, geheimnisvoll an ihrem Träger 72, 197
– des Hörbaren haftet direkt an diesem 105, 113, 118, 138 f., 150, 269
– des Sichtbaren haftet direkt an materiellen Objekten auf Grund von Farbe, Form, Material 72, 105, 113, 135 f., 137, 138 f., 186, 189, 197, 269
– spricht nicht vom Wesen des Gebildes, sondern ruht geheimnisvoll auf Farbe usw. auf 189
– von Farbe, Material, Klang (erste, unterste Stufe der –) 185–187, 188 f.
– – als Elemente der Gesamtschönheit eines Objektes 186 f.
– der Gestalt des Menschen: s. Körper
– der Gestalt, einschließlich Farbe und Material, von Pflanzen und Tieren (2. Stufe der –) 187–190; vgl. Gestalt; Erfindung
– – bei Blumen tritt die metaphysische Schönheit des Blühens, ihres ausgedrückten ontologischen Wertes und ihr Duft hinzu 188 f.
– – ihrer verschiedenen Spezies 190
– – durch Verwirklichung des inneren Formprinzips innerhalb jeder Spezies 189 f.
– – ihre Hierarchie in einer Spezies (Baumarten) und bez. der Erfüllung des Gestaltprinzips innerhalb eines Typus 189
– höhere Formen 188 f., 250
Stufen der – : s. – von Farbe bzw. Gestalt; Stufen der Schönheit
– des menschlichen Gesichtes: s. d.
– – Zusammenwirken der metaphysischen Schönheit bzw. Häßlichkeit mit ihr: s. Gesicht; Ausdruck; Häßlichkeit
– und Schönheit 2. Potenz 149–152
Sinneswahrnehmung 350; vgl. Wahrnehmung
Sinnlosigkeit
– des Chaotischen als Fehlen jeder Einheit 180
– in der logischen Sphäre 179, 180
– in der Verbindung von Unpassendem 180
– in der unfruchtbaren, unnötigen Kombination 180 f.
Sittengesetz 150 Anm. 2, 221, 222, 251, 283
– seine Gebote 218, 221, 225
prometheische Rebellion gegen das – 221 f.
Sittlichkeit
– ihre wahre Größe 222
Sonne 242, 281, 283 f., 286 f., 291, 292; vgl. Himmel; Naturschönheit
– Auf- und Untergang 19, 238, 282, 285, 286, 287, 293, 407
Skeptizismus
– Desinteresse an der Wahrheit (Nietzsche) 224
Sosein 99, 183 f.
– einer Gestalt 143, 144, 189, 190
– und Existenz des Objektes erschließt sich in der Wahrnehmung 351
Soseinsarten
– ihre Urtypen von den zufälligen Einheiten bis zu notwendigen intelligiblen Wesenheiten 183
Soseinseinheit, typische
– eines Tieres kann schön und ausgesprochen häßlich sein 254
Spannende, das; Spannendheit; Spannung; Gespanntsein 210 f., 213, 333 f., 364 f., 366 f., 392, 394
– keine Antithese zur Prosa 210
nicht jede – ist sensationell 210 f.
– legitime, im literarischen Kunstwerk 366
– – ist dienend für seine Schönheit und Mittel für seine Größe 366 f.
– im höchsten Sinn durch künstlerische Schönheit 369
– Befreiung von ihr durch Schönheit 19, 62, 369
Spezies: s. Pflanzen; Tiere; Sinnenschönheit; Häßlichkeit
Schönheit der – der Grundelemente und des einzelnen Individuums in ihr 285, 289 f.

Sphäre
– ästhetische
– – falsche Thesen über sie 16
– – und ethische 71
– interpersonale 409; vgl. Komik
– religiöse 249
– sinnliche
– – ein Mysterium 404
– – besitzt besonderen Charme 404, 405
– sittliche 249
– – ihre Verharmlosung bzw. Leugnung 218, 227
splendor (vgl. metaphysische Schönheit) 90, 100, 138, 191
– boni 192
– der Heiligkeit 272
– veri 71, 192, 269, 270, 415, 416, 421
Spontaneität
– eines Erlebnisses 397
– der Wertantwort 353
Sport 93 Anm. 18, 392, 393
Sprache
– als sinnvolle Bedeutungsbeziehung 54, 156
Assoziation beim Erlernen einer – 54, 55
Staunen, philosophisches *(θαυμάζειν)* 163
Stellungnahme
– affektive 41
– volitionale 41
– theoretische 41
– verlautbarte, ist eine besondere Offenbarung des Wesens eines Menschen 111 f. Anm. 5
– beim Komischfinden 396 f.
Stimme des Menschen
– und der Tiere kann schön und häßlich klingen 118 f.
– kann sein Wesen und seelische Vorgänge ausdrücken 119
Stufen (Abstufung)
– des Affiziertwerdens 355
– im Erfassen der Schönheit (in verschiedener Hinsicht) 352
– der „Erfindung" der Gestalt von Pflanzen und Tieren 187 f.
– der Gegebenheit eines sittlichen Wertes und Unwertes 108 f.
– bez. des ontologischen Charakters eines vollen Individuums 288 f.
– der inneren Notwendigkeit einer fruchtbaren Komposition 181 f.
– in der leblosen sowie Pflanzen- und Tierwelt 288; vgl. Hierarchie
– der Landschaftsschönheit 298, 300 f., 304 f.
Stufen der Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren 182–192 (vgl. Hierarchie):
– in 3 verschiedenen Bedeutungen:
– – mit Einschluß von Werten, die zur Schönheit nur analog sind 182 f.
– – gemäß den Typen ihrer Träger 182, 185
– – bez. der rein qualitativen Hierarchie 145, 182, 189 f., 285
– von der Sinnenschönheit bis zur sublimen Schönheit 2. Potenz 152, 182, 192, 269 f., 372
– niedrigster, peripherster, primitiver Typus von Schönheit in analogem Sinn
– – *Regelmäßigkeit, Geformtheit* 184 f., 188, 215, 217, 250
– – reiner Ton, wohlgefälliges Geräusch 185
Stufen der Sinnenschönheit, gemäß ihren Trägern
– 1., unterste Stufe 185–187, 288
– 2., höhere Stufe 187 ff.
– hohe Sinnenschönheit 188, 250
subjektiv
– *im Sinn von bewußt* Seiendem 45
Subjektivierung
– des affektiven Erlebens 36
– des Langweiligen 263 f.
– der Schönheit 34 Anm. 8, 36, 37, 45, 46, 47, 360
– der Werte 29, 30, 44
Subjektivismus 45, 65
– Schopenhauers 360
Subjektivität aller Werte
– als stillschweigende Voraussetzung 37
Subjektseite
– im Erkennen bzw. Erleben 35
Substitute für das wahre Verhältnis zu Kunstwerken 56 Anm. 35
Sünde 99, 103, 335, 394, 397
– ihr Gestank 125, 128, 249
– ihre teuflische Häßlichkeit 93
– Beleidigung Gottes 97 Anm. 25, 99, 423
Superabundanz, superabundant(e, es)
die metaphysische Schönheit (sittlicher Werte) ist wesenhaft – Epiphänomen 92, 103, 272, 274
– der (unthematischen) Schönheit 21, 210, 272
– – im gelebten Leben 329
Schönheitsträger sind – objektive Güter 59
– Dienen eines Kunstwerks (sakrale Musik) für ein anderes Gut und in der Motivation des Künstlers 276 f.
– der Naturschönheit 279
– – manifestiert sich auch im Mikrokosmos 291 Anm. 9
Symbol (klassisches) 157–159, 161
– ein sichtbares Ding vertritt eine geistige Wirklichkeit 157 f.
– muß ausdrücklich statuiert werden 157, 158, 159, 161
äquivoker Gebrauch von – 177 f.
– seine „ambassadoriale" Funktion 157 f.
– fordert eine bestimmte Antwort von uns 158
das Symbolisierte hat eine höhere Würde als das – 158
– knüpft oft an eine qualitative Analogie an 161
– – sein Unterschied zu ihr 159, 160 f.
– sein Unterschied zum Anzeichen 157 f.
– seine Beziehung zum Symbolisierten ist verschieden von der
– – Verbindung der Schönheit 2. Potenz mit ihrem Träger 152, 193, 194
– – Beziehung zwischen dem strahlenden Himmel und seiner Freudigkeit 178
– seine Abgrenzung vom Symbol bei Freud, das unbewußt das verdeckte, verdrängte Symbolisierte ersetzt 158 f.
Symptome 165; vgl. Schluß
Tageszeiten 281, 285–288
Tastbare, das; tastbare(n) 130–133, 134; s. auch: Tastempfindung
– Eigenschaften der Körperdinge sind zugleich Empfindungen 130
– seine ästhetische Bedeutung besitzt es in der visuellen Erscheinung 131
die Schönheit der auch – Gegenstandsqualitäten ist nicht von ihrer visuellen Gegebenheit loszulösen 131 f.
– ästhetische Werte
– – können kein neues Ganzes bilden 133
– – sind nicht Schönheit 113, 134
Tastempfindung 132 f.
– körperbezogenes Erlebnis 132
– – kein Träger von Schönheit oder Unschönheit 132
– beim intimen Kontakt mit Dingen, Lebewesen, Menschen 132
– und Zärtlichkeit 132
– als eine Erfüllungsform der intentio unionis 132 f.
– in der Sphäre menschlicher Beziehungen ist nicht Träger ästhetischer, sondern der Liebe und Gemeinschaft zugeordneter Werte 133, 133 Anm. 8
Täuschung(squelle) 39, 50 f., 52, 68, 313–317 passim; vgl. Schein

Täuschungsmöglichkeit
– über reale Existenz 73
– über sittliche Qualitäten 73 f., 74 Anm. 53, 136
– bei konkreten Wahrnehmungen (Traum, Halluzination, optische Täuschung usw.) 73
Thema; vgl. Schönheit usw.
– kontemplatives, der Erkenntnis 343
Theorie, These (und ihre Widerlegung) 16, 20, 24, 30, 176
Analogieschluß – 163–167, 169
appetitus – 43, 44
Einfühlungs– (Lipps) 163, 168–170
Gefühls– (James-Lange) 35 f.
l'art pour l'art – 276 f.
Projektions– 176; vgl. Projektion
– Maritains über die Schönheit als ein *transcendentale* 95–98
– Schopenhauers, alle Dinge seien schön 360 f.
– über Fakten und ihre Wahrnehmung 33
Tiefe (vgl. Pseudo–)
– ein elementarer, allgemeiner Wert, ein Urphänomen 374
– geistige, und ihre metaphysische Schönheit 84, 85, 195
– *künstlerische* 85 Anm. 4
– als Wertqualität von Kunstwerken, Landschaften u. a. 226, 228, 300, 374
– als direkte Charakteristik der Schönheit selbst (tiefe und weniger tiefe Naturschönheit) 374
– der Schönheit 2. Potenz 192, 198
– echte, der Schönheit 2. Potenz innewohnende 205, 228, 277
Schönheit zieht uns in die – 369, 390
– Versuch ihrer Auflösung 228
– und Peripherie: s. Peripherie
Tiere 97 Anm. 24, 132, 147 f., 173 f., 187 f., 189–191, 250 f., 253–255, 275, 281, 282, 288–292, 299 f.
– eine „Erfindung" (Gottes) 187–191 passim, 251, 253 f., 288, 299 f.
– – ihr ästhetischer Wert, auch bei häßlichen Tieren 188, 190, 253
– „Gesicht" ihrer morphischen Einheit 250, 253
– der ontologische Wert des Lebendigen und eines jeden Typus 81 f., 100
– ihr Ausdruck und „Charakter"; s. Ausdruck bei Tieren
– ihre Sinnenschönheit (s. d.) 147 f., 187 f., 189–191
– – und ausgedrückte metaphysische Schönheit 147
Charme, Poesie und andere Qualitäten einzelner Tierarten 148, 190, 191, 241
– *ihre Häßlichkeit*
– – durch Formendisproportion gewisser Spezies 147, 190, 253, 254, 255, 288
– – durch Nichterfüllung des inneren Gestaltprinzips 189, 253, 299 Anm. 11
Schönheit häßlicher – in der Kunst 254
Hierarchie der Schönheit und ausgesprochene Häßlichkeit im Tierreich 147, 189, 253, 254 f.
– im Zusammenwirken mit anderen Schönheitsfaktoren 118, 119, 241 f., 245, 282, 286, 311 f., 331, 333 f.
Feinheit, Eleganz und Grazie mancher – 140, 381
Komik der Erfindung mancher – 288
Komik gewisser höherer – 405 f.
– höhere, können langweilig sein im Sinn von temperamentlos, stumpf 265
– können nie trivial sein 261
Töne
– als solche sind keine Träger ästhetischer Qualitäten 187
– – abgesehen von der formalen Schönheit der reinen Töne gegenüber den unreinen 185, 187
– können neue Ganzheiten bilden 119 f., 121, 123, 124, 129 f., 133 f.
– der Melodie objektiv zugeordnet 121
– – analog wie das Wort zum Satz 120
– und Harmonie 120
– ihre Verschiedenheit vom Klang 121
– ihre Potenz 120, 121
– im humanen Aspekt 316 f.
Träger von
– philosophischer Begabung 85 Anm. 4
– Häßlichkeit: s. d.
– *Naturschönheit*
– – ihre 5 Grundtypen 281 ff.; s. Naturschönheit, 1.–5. Schönheitsbereich
– – sind voll real 280, 300, 301, 303, 312–318
– – fundamentale: Firmament, Licht 284
– – potente 289, 296
– – ständig wechselnde 313 f.
– *Schönheit*
– – sind unabhängig von unserem Affiziertwerden 67, 69
– – im „gelebten Leben": s. d.
– – metaphysischer: s. metaphysische Schönheit
– – thematischer und unthematischer 270–275, 282
– *Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren:* 68, 105, 113–115, 118 f., 316 f.
– – Farbe, Form, Material, Gestalt usw. 67, 117, 185 f., 187, 289 u. a.
– – Klang, Melodie, Musik 119–121, 187
– – bloße Erscheinungen (vermeintliche Berge, geträumte Landschaft) 66, 312 f., 315, 420
– – der humane Aspekt der Außenwelt 67–69
– *ästhetischen Werten* in verschiedensten Seinsdomänen 88 f.
– künstlerischen Werten 85 Anm. 4
– sittlichen Werten sind nur Personen und personale Akte 88
Tränen 165, 238, 396, 406, 409
transcendentale 94, 95, 96, 98
bonum als – 95
pulchrum als – 95
Maritains Theorie über die Schönheit als ein – 95
– – nicht identisch mit der metaphysischen Schönheit 95–98
Transposition, künstlerische 103, 146, 261, 361
Transzendenz
– des Erkennens 42
– des Hörens 122
– des Menschen 42
– des Sehens 114, 122
– der Wertantwort
– – auf Schönheit, sittliche Werte und sittlich bedeutsame Güter 23 f., 358, 359
– – ihre Zerstörung durch Selbstbeobachtung im Vollzug u. a. 234
transzendentes Glück 59, 62
Trauer, Trauriges 45, 394 f., 407
Traum, geträumte 73, 317; vgl. Schein
– Landschaft u. a. kann Schönheitsträger sein 66, 312 f., 315, 420
– setzt eine Person und „Bewußtsein von" voraus 38 f.
– sein Minimum an Existenz als Objekt eines „Bewußtseins von" 67
– eine echte Wahrnehmung 52
Triviale, das; Trivialität 87, 93, 239, 255–262, 267
– prätendiert, schön zu sein 239, 259
– unechte oder Pseudoschönheit 239, 255, 258 f., 267

– *ist nicht das Abgenützte, zu oft* Gehörte 255–257
4 verschiedene Typen von –
– – süßliche, sentimentale 257 f.
– – burschikose, effekthaschende 258, 259
– – des Mediokren, Bourgeoisen, „Niedlichen" 255, 258
– – des Platten, Billigen, Flachen 255, 258, 261
– schwacher und gelungener Gebilde 258, 259 f.
– in der Kunst 255, 257–260, 267
– eine der beiden spezifischen Antithesen zur künstlerischen Schönheit 2. Potenz 239, 255, 259, 261 f., 267
– ist gleichsam das „Böse" in der Kunst 255, 262, 267
– der Schlager und Operetten 257–260
– paart sich oft mit Brillanz 258, 259
– ihre künstlerische Transposition 261
– von Menschen und ihren Verhaltensweisen 246, 255, 256, 260 f., 336
– – ist nicht Antithese zur metaphysischen Schönheit 261
– fehlt in der Natur 260
Tugenden (vgl. Werte, religiöse; Werte, sittliche; metaphysische Schönheit)
Bewußtsein von – 166 f.
Evidenz von – eines Menschen 74 Anm. 53
Übel, das sittliche: s. Böse, das
überflüssig: s. Luxus
Äquivokation von – 21 f.
„Übermensch" (Nietzsche) 222, 223
Unabhängigkeit der Objekte vom menschlichen Geist: vgl. Aspekt, humaner
– verschiedene Arten 67
Unbeteiligtsein
– im Erfassen der Komik 398 f., 401 f.
Undefinierbarkeit der Schönheit 64
Unechte, das; Unechtheit 230–233, 239
– ontologische 231
– im Sinn von apokryph 231
– qualitative
– – ein Unwert sui generis 230
– – kein sittlicher, sondern ein allgemeiner Unwert 231
– – mehr eine Krankheit des Ethos als des logos 232
– – als Affektiertheit 231, 232, 234
– – des Theatralischen 231
– – des falschen Pathos 231 f.
– – eines Typus von Hysterie 232
– – eine besondere Form ist Sentimentalität 239
– – in vielen Geistesprodukten 233
– – in aller schlechten Kunst 232, 239
– – künstliche Echtheit ist eine Unterart von ihr 234
– – falsche Antithesen zu ihr (plumpe „Ehrlichkeit"; Pseudoechtheit) 232 f.
– – von gewissen affektiven Antworten, Gefühlen; von Liebe 233
– – jede Schönheit ist eine qualitative Antithese zu ihr 232, 239, 284
Unerfindbarkeit 417–421
– der Person Jesu 417, 420
– der evidenten unmittelbaren Einsicht im Gegensatz zum Erfindbaren 418
– *der Schönheit in Kunst und* Natur 419
– der Schönheit 2. Potenz 419, 420, 421
– aller echten Wesenheiten und Wesensgesetze 417 f.
– und Seinsautonomie 417 f., 420
– und Wahrheit 417, 418–421 passim

Unfreiheit, konventionelle 221
„Uninteressiertheit"
– gegenüber dem Schönen (Kant) 23, 358 f., 362, 399
Unlust: s. Lust und –
Unschönheit 33, 120, 132, 138, 139, 247, 253; vgl. Häßlichkeit
Unsinnmachen 385, 392, 401, 409, 412, 413; vgl. Komik
Unsittlichkeit
– ihre Pseudogröße durch ihre Quantität 222
Unterarten der Schönheit 87, 104, 241 f., 373
– keine: s. Qualitäten, ästhetische
Unterhaltende, das
– braucht nicht prosaisch zu sein 211
– ist keine Antithese zum Prosaischen 211
– im Lustspiel 367 f.
Unwert(e) 90, 97, 98, 99, 103
– ihre Häßlichkeit: s. d.
– ästhetische 92, 93, 98
– von Atmosphären 338
– „intellektuelle", und ihre ästhetischen Unwerte 93
– qualitative 98, 99, 101
– – sollen abgelehnt werden 99
– – Unwert der Existenz ihrer Träger 99 f.
– sittliche 32, 90, 92, 93, 98, 99, 103, 335
– – ihre unmittelbare Gegebenheit 107–109
– – ihre Objektivität und Absolutheit 251
– – gepaart mit Größe, Bedeutendheit 103 f.
– transzendentaler, des Chaotischen 183
– des Vulgären 140 f., 142 f.
Urelemente: s. Grundelemente
Urgegebenheit
– von Erkenntnis, Wahrheit, Wert und Sein 27, 63
– der Farben 67
– des Himmels 284
– des Morgendlichen u. a. 285
– der Schönheit 86
Urkategorie: s. Qualität, objektive
Urphänomen: s. Qualität, objektive
– des Poetischen, der Schönheit u. a.: s. d.
Urqualität: s. Qualität, objektive
Urteil (vgl. Werturteil) 28, 44, 46, 50, 51, 56 Anm. 35, 66
– subjektives 346, 347, 349
Urwald 280
– nicht Ideal der unzerstörten Natur 310
uti
– Benützen als Mittel zu etwas anderem 60
– auf allen Ebenen des Seienden möglich 60
manche Objekte appellieren ihrer Natur nach an ein – 60
– ein Verhalten des einzelnen zu einem Objekt 61
vacare, Freisein 211 f., 353
value: s. intrinsic value
Verdrängung 50
– bei Freud 51/52, 158 f.
Verharmlosung
– des Absoluten, der sittlichen Gebote, Religion 218
Verkennung des Wesens
– der Schönheit: S. 467
– der Werte: S. 481
Verkosten: s. frui
Verliebtheit 333, 335 f.
– läßt ästhetische Werte tiefer erfassen 333, 335 f.
Versprechen, immanentes
– der sittlichen Werte und der Schönheit 407
Verstehen
– gehörter oder gelesener Worte, Sätze 117, 117 f. Anm. 4
– des Gesehenen 115, 117
– geistiger Gehalte (z. B. künstlerischer Schönheit) und seine Analogie zum Schmecken (sapere) 128 f.
vestigia Dei (z. B. Farben) 68
Virilitätsidol 237 f.
Vitalität 412

volitionale Stellungnahme 41
Vollkommenheitswerte:
s. Werte, technische
Vollzogenes
– lateral 35, 48
– personal 35, 45
Vollzugsbewußtsein, laterales 33, 34, 35, 36
Vorstellen, Vorstellung 351
– ist „Bewußtsein von" 32
Vorurteil
– *sensualistisches 114*
– *über Werte:*
– – nicht wie Fakten gegeben 37
– – nur Gefühle bzw. Wirkungen 28
Vulgarität 140–143, 145
– ihr ästhetischer Unwert 140–143
– – zersetzt die Sinnenschönheit des Gesichtes von innen her 142
Wahrheit 23, 44, 66, 83, 88, 224, 243, 367, 415–421
Durst nach – 15
– nicht relativ auf den menschlichen Geist 316
verschiedene Bedeutungen von – 415 f.
– objektive, eines Satzes hängt nur vom Bestehen des behaupteten Sachverhalts ab 70, 415
– – nicht durch Mehrheitsvotum *feststellbar 70, 349*
– – und nicht von der Anerkennung aller Menschen 70 f.
– ihr Wesen ist unabhängig vom Irrtum bez. einer Wahrheit 66
– und Widerlegung des Irrtums 16
– große, und falsche oder ungenügende Beweise 47
– offenbarte 271
– ontologische *230, 418*
– tiefe, ruft zu ehrfürchtigem Ernstnehmen auf 386
– Kierkegaard, *ihr glühendster* Anhänger 224
– ihre Herrschaft
– – kommt in Kierkegaards Wort vom „Absoluten" zum Ausdruck 225
– – ist die eigentliche Antithese zur Mediokrität 225
– Nietzsches Skeptizismus und Desinteresse an ihr 224
– *ihre metaphysische Schönheit 89, 112, 198, 336*
– – splendor veri 71, 192, 195, 269, 270, 415, 416, 421
– – *ist um so größer, je bedeutsamer sie ist* 269, 416
– ihre Gültigkeit 316, 421
– ihre Klassizität 418
– ihre Unerfindbarkeit 417 f., 421
– ist Thema
– – des Forschens und Fragens 362
– – philosophischer Werke 276
– – bei der Begabung eines Philosophen 85 Anm. 4
– Wert, den sie trägt 348
– auf ihr und ihrer Objektivierung beruht der Wert philosophischer Werke 85, 276
– klassische, der Werte 220
Analogie von Licht und – 159, 161 f., 178, 194 f.
– und Schönheit 2. Potenz: s. d.
Wahrnehmung (vgl. Erfassen; Gegebenheit)
– ist rezeptiv 351
– *verschiedene Arten 31, 34, 350*
– – Mitwirkung der Sinne 31
– ihre Wesensmerkmale (Präsenz des Objektes, unmittelbarer, anschaulicher Kontakt mit ihm, Selbsterschließung seiner Existenz und seines Soseins) 33, 350 f.
– im engeren Sinn (Sinnes –) 350
– – durch Sehen, Hören *115, 118, 350, 351*
– im weiteren Sinn (– geistige 92 Anm. 14, 350) 31, 34
– – *durch geistige (rationale)* Intuition 33, 109
– – des „Aussehens" der metaphysischen Schönheit 92 Anm. 14
– – von anderen Personen und Sachverhalten 350, 351
– – von Werten (sittlichen; Schönheit) 31 f., 33 f., 109, 350 f.
– – – erfordert mehr vom Erfassenden als das Sehen von Farben und Hören von Tönen 31, 352
– – der Schönheit
– – – setzt einen besonderen Sensus voraus 351 f., 353
– – – und ihr frui: s. frui der Schönheit 1. und 2. Potenz
Weiblichkeit
– ausgedrückte metaphysische Schönheit ihres ontologischen Wertes 144
Weinen 165, 367, 395, 396, 409
Weite
– des Firmaments 283
– geistige 217, 224, 225, 226
Welt
– ist Schöpfung Gottes 327
– ihre Kontingenz setzt die Existenz Gottes voraus 327
„Welt"; vgl. „Zeitwelt"
– des Firmaments, des Morgens *284, 285*
– eines Landes, einer Landschaft, Stadt 284, 321–325 passim
– *mystische*, der sienesischen Landschaft 324
– poetische 244
– *„schöne"*, einer Landschaft usw. 126, 243, 318–326 passim, 336, 341, 342
„Gesamtwelt" 323
Wert(e)
– Urgegebenheit 27, 63
– ihre Seinsautonomie 27, 39, 43
– äquivoker Gebrauch des Terminus 25 f., 37
– *im eigentlichen Sinn ist nur das* in sich Bedeutsame 27 f.
– ihre Bedeutsamkeit in sich 26, 27 f., 30, 43, 59, 61, 63, 77
– nicht nur etwas subjektiv Befriedigendes 27
– sind superabundant objektive Güter für die Person 59, 61
– verschieden vom Neutralen 26, 29
– werden anders erfaßt als neutrale Fakten 31, 47
– – durch Wahrnehmung im weiteren Sinn 31; s. d.
– ihre Existenz 63
– seine Beziehung zum Sein 43, 97
– *Verkennung ihres (ontologischen) Wesens* 37, 59, 60
– angeblich keine Eigenschaft von Objekten 28
– angeblich nicht objektiv gegeben wie neutrale Fakten 37
– ihre Umdeutung in Gefühle, Wirkungen 28, 30, 35 f., 38, 48 f.
– angeblich psychische Erlebnisse 36 f.
– ihre angebliche Abhängigkeit vom personalen Bewußtsein 38–41, 59
– kein bewußt Seiendes 37
– nicht etwas personal Vollzogenes 38, 59
– ihre Subjektivierung 29, 30, 37
– Widerlegung der stillschweigenden Voraussetzung ihrer Subjektivität 37
– ihre Entthronung (Spinoza) 44
– ihre Umdeutung durch die appetitus-Theorie 42–44
Wertrelativismus 41, 43, 44, 46
– *ihre Objektivität* 30
– – und Absolutheit 251
– Affiziertwerden von ihnen 61
– *werden nur in der Kontemplation* ganz thematisch für uns 61
Primat des Glücks gegenüber dem – ist der Tod des Glücks 62
Schönheit ist ein echter – 58,

66, 74, 91; s. Schönheit; metaphysische Schönheit
– die in der Schönheit 2. Potenz enthalten sind 217, 225, 226, 239, 283 f.
Existenzwert 99
– des Etwas-Seins 182 f., 184
– des Seienden qua Seienden 98 f., 182 f.
Wert(e) (Fortsetzung)
– *ästhetische(r);* s. auch: metaphysische Schönheit 16, 24, 38, 81, 85 Anm. 4, 86–94, 100–104
– – die keine Unterarten der Schönheit sind: s. Qualitäten, ästhetische
– – können nicht auf Gefallen zurückgeführt werden 348 f.
– – sind qualitative, nicht ontologische Werte 81 f.
– – ihnen steht Abwesenheit und Häßlichkeit entgegen 82
– – bilden eine Wertfamilie mit eigenem Thema, deren Zentralwert die Schönheit ist 83
das Poetische, ein weiterer zentraler – – 241
– – ihre Aussehensdimension und Delektabilität sind die beiden Merkmale, die alle zu einer Familie zusammenschließen 92
– – formale Wesensmerkmale der Schönheit gelten auch für sie 87
– – sind fruenda 92 (vgl. primäres Thema, z. B. 91 f.)
– – werden nicht alle vom Grundwert „schön" umfaßt 86, 372
– – der Kunstwerke haben einen einheitlichen Charakter 85 Anm. 4
– – haften an verschiedensten Seinsdomänen 87–89
– – ihre unerschöpfliche Fülle und Mannigfaltigkeit 104, 372–375
– – ihre 2 Dimensionen 318; s. Naturschönheit
– – von Atmosphären 338; s. Schönheit der Atmosphäre
– – der Erfindung, auch häßlicher Tiere 188, 190, 288
– – bzw. Schönheit, formale, des Etwas-Seins und der Regelmäßigkeit 183, 184, 185
– – der Bedeutendheit, Größe usw., die sich auf verschiedenen Gebieten manifestieren 101 f., 103, 104
– – von Wertqualitäten, die zu Bedeutendheit und Größe analog sind 104
– – der Feinheit 140, 142 f.
– – der Genialität, Notwendigkeit, Potenz, Tiefe 373–375
– – geistiger Gebilde 105
– – von Gerüchen, Geschmäcken, Tastbarem: s. d.
Grenzwerte – – : s. Eleganz; Komik
Landschaft, ein potenter Träger – – 296
– – im gelebten Leben 332–334, 337, 341
– – des Mutes 93 f.
– – bzw. (ausgedrückte) metaphysische Schönheit (s. d.)
– – – allgemeiner Personwerte 88, 112
– – – der ontologischen Werte 100, 104
– – – (z. T. Brillanz) der „intellektuellen" Werte 91, 93, 104
– – – der qualitativen Werte 104, 144 f., 146
– – – der sittlichen Werte 91, 92
– – – der vitalen Werte 91, 94, 104, 112
– – der technischen oder Vollkommenheitswerte 93, 100 f., 104
Wert(e) (Fortsetzung)
– ethische: s. – sittliche
– *formale(r)*
– – des Etwas-Seins 184
– – der Bedeutendheit, Größe (auf apersonalem Gebiet) 102
– *„intellektuelle" (Personwerte)* 38, 82, 84–86, 86 Anm. 6, 101 f., 104, 107, 112
– – sind qualitative Werte 82, 83
– – ihre Wertfamilie zerfällt in verschiedene, relativ verwandte 84–86
– – – z. B. die der künstlerischen Schöpfungskraft auf allen Gebieten der Kunst 85, 85 Anm. 4
– – – heben sich alle scharf von der sittlichen und vitalen Wertfamilie ab 85, 86
– – besitzen keinen Grundwert 84
– – – z. B. sind künstlerische und philosophische Genialität qualitativ verschieden 84
– – und Begabung 85, 85 Anm. 4
– *künstlerische* 84, 85, 85 Anm. 4, 86
– *ontologische(r)* 81 f., 97–101, 104, 107, 143–145, 389
– – einschneidendster Unterschied zwischen ihnen und den qualitativen Werten 81 f., 97 f.
– – der menschlichen Person 81 f., 143–145
– – – hat kein Gegenteil, kann nur fehlen 82
– – – innerhalb seiner gibt es keine Hierarchie 81 f.
– – des Tieres 82
– – des Lebendigen in der Tier- und Pflanzenwelt, jedes einzelnen Typus in ihrer Hierarchie 100
– – eines bestimmten Seienden im Unterschied zum Seinswert 98, 99, 100
– – des Willens und seiner Freiheit 82, 100, 184
– – – des bösen Willens wird vom sittlichen Unwert ganz überschattet 184
– – ihre Werte bez. des Ausmaßes ihrer Perfektion sind technische Werte 82, 101
– *personale(n); (Person–)* wie: allgemeine – – (z. B. Bedeutendheit, Größe, Genialität) 88, 101 f., 104, 112
die „intellektuellen" – – 84–86
– – die Feinheit 140–143
– – der Mut 93 f.
– – die ontologischen Werte der menschlichen Person 81 f., 100, 143 f.
die sittlichen – – 88
die vitalen – – 86
– *qualitative* 81; vgl. Wertfamilien, qualitative
– – können im Unterschied zu den ontologischen nicht nur fehlen, sondern haben reale Antithesen 82, 98 (Ausnahme: Komik)
– – der menschlichen Person 81 f., 144 f., 146
– – sind:
alle ästhetischen Werte, vor allem die Schönheit 82
die „intellektuellen" Werte 82 f.
die sittlichen Werte 82 f.
die vitalen Werte 86
Bedeutendheit, Größe usw. (auf verschiedenen Gebieten) 101 f.
der Wert des guten Willens 82, 101
– *religiöse* 272
Sachverhaltswerte 38, 78–80
Werte (Fortsetzung)
– *sittliche* 19, 31, 42 f., 69–74 und 82–94 (z. T. passim), 218
– – bilden eine Wertfamilie mit eigenem Thema 83
– – sittlich gut ist ihr Grundwert, sittlich böse ihr Grundunwert 83

– – ihre Träger können nur Personen und ihre Akte, Haltungen, Handlungen sein 38, 88, 89
– – existieren „auf dem Rücken der Akte" (Scheler) 38, 176
– – ihre absolut gewisse, evidente, unmittelbare, rein geistig anschauliche Gegebenheit 69 f., 73, 107–109
– – ihre Realisierung in einem individuellen Menschen kann bloßer Schein sein 73 f.
– – ihre Fundierung in Handlungen, Haltungen hat „rationalen" Charakter, d. h. volle Einsichtigkeit 71
– – ihre Objektivität, Realität 45, 59
– – ihre metaphysische Schönheit (s. d.) 88–94
– – sie selbst, nicht ihre Schönheit, sind primäres Thema 91, 93, 103 f.
– – Affiziertwerden (s. d.) von denen anderer Personen 355
– – ihr immanentes Versprechen 407
– *technische, oder Vollkommenheitswerte* 81, 100 f., 102
– – beziehen sich auf das Ausmaß der Perfektion eines ontologischen Wertes 82, 101
– – Willenskraft, Energie, gutes Gedächtnis, Schärfe des Verstandes u. a. 82, 85, 93, 100 f.
– *transzendentale* 182 f., 184
– *vitale* 86, 94, 104, 107, 112, 137
– – bilden eine Familie 84
– – sind Personwerte 86
– – Feinheit (Geistigkeit des Vitalen) steht ihnen am nächsten 140, 141, 142
Vollkommenheitswerte: s. – technische
Wertantwort(en); vgl. Antworten
– ein lateral Vollzogenes 48
– setzt Erfassen eines Wertes auf der Objektseite voraus 49
– angeblich ein appetitus 42
– ihre Spontaneität 353
– ihre Richtung verläuft von der Person zum Objekt 354, 397
– adäquate 234
Transzendenz und propter se ipsum in der – auf ästhetische und sittliche Werte 358, 359
– Zerstörung ihrer Transzendenz durch Selbstbeobachtung usw. 234
– verrät viel vom Wesen eines Menschen 110
– auf die Qualität von Geschmäcken 129
Schönheit bzw. *Häßlichkeit* sittlicher Werte bzw. Unwerte fordern eine – 93; vgl. Gebührensbeziehung
jede *Schönheit* appelliert an eine typische – 390
– *auf die Schönheit*
– – affektive, intentional sinnvolle 49
– – soll adäquat sein 78, 79
– – adäquate, ist Träger eines personalen Wertes 368
– – im ästhetischen Erlebnis 363 f.
– – ist kontemplativer Natur 23, 359, 363, 366
– – ihre Objektivität, insofern unsere Person bzw. unser Wille nicht einbezogen ist 23
– – ihre Transzendenz 23; vgl. Transzendenz
– der Liebe zu einer Person 360
– – ist radikal verschieden von der auf ein Kunstwerk 91
– kontemplative, auf sittliche Werte anderer Personen 360
– Einbezogensein unserer Person, besonders bei sittlich obligatorischen Handlungen 23
– auf sittlich bedeutsame Güter appellieren an den Willen 23, 359

Wertarten: s. Werttypen; vgl. Wertfamilien
Wertblindheit 21
– sittliche 70, 71, 351
– – eine Perversion 71
– *ästhetische* 70, 71, 351
Werterfassen (vgl. Erfassen; Wahrnehmung) 31, 48, 49, 57, 107 ff., 347 f., 353
– intuitives: s. Wertfühlen
Wertewelt: vgl. Werte, ästhetische; Werte, sittliche
Wertfamilien, qualitative: 82–86, 104; vgl. Werttypen
– ästhetische 83, 86 f., 92
– „intellektuelle" (verschiedene, relativ verwandte) 83, 84–86
– sittliche 83 f., 85, 86, 92
– vitale 84
„Wertfühlen" (Scheler) 34, 76, 108
– intuitives Erfassen von Werten 34 f.
– – im Gegensatz zum „Fühlen" der Schönheit (Moore) 75 f.
Wertkategorie: s. Werttypus; Wertfamilie
Wertqualitäten
– ästhetische, ihre Vielfalt 372 f.
– generelle, zu Bedeutendheit und Größe analoge, die Träger ästhetischer Werte sind 104
– die der Schönheit 2. Potenz innewohnen 205 f.
Wertrelativismus (vgl. Relativismus; Subjektivismus) 41, 43, 46, 63, 69, 70 f., 75
– ist reines Vorurteil 63
– allgemeiner, als „Axiom" (Santayana) 41 f., 63
Wertrelativisten 49, 50
Werttypen (ontologische, qualitative, technische) 104; vgl. Wertfamilien
Werttypus 81, 82, 101, 104
Werturteil 42, 43, 46, 47, 348
– ästhetisches 70
– als reiner Gefühlsausdruck (Ayer, Carnap) 45
– als „Gefallen" 347
Wertvolles
– seine Existenz ist stets etwas Thematisches und leuchtend Wertvolles 99
Wertwahrnehmung: s. Wahrnehmung
Wesen
– echtes 64
– morphisches, der Lilie, zu dem auch ihr Duft gehört 126
– der Schönheit und seine Verkennung: s. Schönheit
– der Werte: s. d.
Wesenheiten 155
– ihre unmittelbare, rein geistig anschauliche Gegebenheit in der geistigen (rationalen) Intuition 33, 109
– echte 33, 417
– – ihre Seinsautonomie, ideale Seinsweise, Unerfindbarkeit, innere Notwendigkeit 417 f.
– notwendige 418
– – sind in Gott fundiert 418
– – intelligible 183
– metaphysische, bestehen und gelten unabhängig von jeder Person 316
Wesensgesetze
– beziehen sich auf Allgemeines 72
– ihre Evidenz 72
Unterschied innerhalb der – 16
– ihre absolute, innere Notwendigkeit 16, 300
– – im Vergleich zur inneren Notwendigkeit in Kunstwerk und Landschaft 300, 374 f.
– ihre Seinsautonomie, ideale Seinsweise, Unerfindbarkeit 417 f.
Wille 40 f., 100 f.
– und seine Freiheit haben großen ontologischen Wert 100
– seine Freiheit ist unerläßliche Voraussetzung für hohe Sittlichkeit und Heiligkeit 310
– ein geistiger Akt, der Bedeut-

samkeit eines Objektes für seine Motivation voraussetzt 40
– freier, enthält potentiell starke Willenskraft 101
– guter, trägt qualitativen Wert 82
– böser
– – sein ontologischer Wert 82, 182
– – – wird von seinem sittlichen Unwert überschattet 184
– schwacher 97
– starker, trägt einen Vollkommenheitswert 82
– bei Kant und Schopenhauer 359 f. Anm. 17
Wirklichkeit(en) 39, 316; vgl. Realität
– geistig seelische: vgl. Ausdruck
– des Träumens, Halluzinierens im Gegensatz zum Geträumten, Halluzinierten 39
– – Urwiderlegung der Skepsis; absolut gewisse Feststellung objektiver Realität (Augustinus, Descartes) 39
– anderer Personen besteht unabhängig von jeder Person 316
– in der Natur 280, 300, 301, 312–318; s. auch Realität
– – als Abbildung Gottes 316
– – ihre Abgrenzung vom Schein 280, 312, 313, 314 f., 317 f.
Wirkung
– kausale 50, 169
Wissen 318 f., 326
– ist „Bewußtsein von" 32
– seine legitime und illegitime Funktion 324–327
Witz; Witzige, das; Witzigkeit 382, 383–387, 388, 404, 407, 413
– eine ästhetische Qualität 383 f.
– setzt immer Menschen voraus 384
– Eigenschaft eines Menschen oder von Äußerungen, Vorgängen, Situationen 384
– ein Geistesprodukt 386
– ist immer freiwillig 385
– ist oft brillant 93
– kann komisch oder satirisch sein 384 f., 387
– dem esprit und der Eleganz verwandt 364 f., 382, 384, 386
– amüsiert uns 385, 386
– und Eleganz 382
– und das Komische 383–387
– und Lachen 384 f.
– und Satire 386 f.
– und Scherz 410 f.
Wohlgefallen
– ästhetisches, des Witzigen 384
Wohlgefällige, das; Wohlgefälligkeit
– ästhetische 185
– niedrigster, peripherster Schönheitstyp 184 f.
– ist schön in analogem Sinn 184, 185
– seine Ordnung, sinnvolle Einheit und Harmonie sind Träger eines sehr formalen, aber echten ästhetischen Wertes 185
– setzt eine bestimmte Struktur des Seienden voraus 184
– Kreis, Dreieck, reiner Ton, ans Ufer schlagende Wellen sind seine Träger 185
Wort(e)
– natürliches 156
– onomatopoetische 156
– als termini technici 156
– seine Bedeutung beruht nicht auf Konvention, sondern ist in jeder Sprache organisch gewachsen 156
– seine Beziehung zum gemeinten Gegenstand 154, 155, 156
– – im Behaupten 155
– – als Zeichen 154
Verbindung von – als lautlichem Gebilde mit seiner Bedeutung (dem Begriff) 155, 156
– – ist nicht wie die der Schönheit 2. Potenz mit ihrem Träger 157, 193 f.
– als Instrument des Ausdrucks 168
– seine Bedeutung setzt Husserl mit Ausdruck gleich 163
Wunder 213 f., 249, 326, 417
– und Naturgesetze 213
– versetzt uns nicht in die Welt der Phantasie 213 f.
Würdigung, adäquate
– des schönen Objektes 77, 78
Zeichen 153 f., 155–157, 193, 194
– als bloßes Anzeichen 153, 154, 155, 167
– – im Unterschied
– – – zum Symbol 157
– – – zur qualitativen Analogie 159
– konventionelle und natürliche 153, 156
– konventionelle, als Pseudoausdruck 167 f.
– als Erkenntnisgrund 154
Beziehung zwischen Wort und gemeintem Gegenstand als – 154
die Verbindung von – und Angezeigtem ist verschieden von der zwischen der Schönheit 2. Potenz und ihrem Träger 152, 193, 194
Gesichtsausdruck als ein –, z. B. für Zorn 139
Zeitepochen 340
– geschichtliche 324
– kulturelle 340
„Zeitwelt(en)" 339–341
– eine interpersonale Realität 339, 341
– besondere Wachheit in ihr, auch für Werte 340, 341
– ferne Analogie zu Kulturepochen 340
– sind Träger von Schönheit 341
schwere, traurige Zeiten bilden keine – 341
– und Musik 341
Zentralproblem der Ästhetik 149, 178, 182
Zerstörung oder Störung der Schönheit 16, 17, 280, 299 Anm. 10, 302 f., 310
Zusammenklingen
– voneinander unabhängiger Elemente in der Natur 244 f.
Zusammenpassen
– und Nichtzusammenpassen 180
– und Häßlichkeit als konträres Gegenteil 180
– von Farben der Kleidung 129
– von Geschmäcken 129
– von Duft und Gestalt bei Blumen 123
– von Geruch der Frühlingsluft und des Frühlings 124
– von Weihrauchgeruch und sakraler Atmosphäre 124
– einzelner Elemente zur Konstituierung der Landschaft 295 f.
– der Atmosphäre der Bevölkerung und des Landes 322
Zustände, psychische 49 f.
– der Depression, Heiterkeit, Lust und Unlust 49
– sind eine psychische Realität, bewußt Seiende 49
– – im Gegensatz zur Schönheit, die eindeutig am Objekt haftet 49

Alexander der Große 101
Alkibiades 89
Angelus Silesius (Johannes Scheffler) 97
Anselm, hl. 15
Aristippus 27
Aristoteles 24, 42, 44, 84, 85, 85 Anm. 4, 91, 101
Attila 103
Augustinus, hl. 15, 15 Anm. 1, 39, 60, 73, 76, 85 Anm. 4, 89, 101, 211, 224
Ayer 45
Bach, J. S. 65, 151, 216, 226, 256, 293, 350, 371
Balzac 101, 218, 231
Beethoven 55, 68, 85, 85 Anm. 4, 150, 151, 193, 216, 226, 238, 242, 256, 270, 274, 304, 306, 348, 350, 371, 374, 411
Bergson, Henri 317, 395, 399, 402 f.
Berkeley, George 34 Anm. 8
Berlioz 380, 381
Bernini 216
Bizet 258
Bonaventura, hl. 15
Bosco, Johannes, hl. 411 f.
Bruckner 257 Anm. 5, 260
Brunelleschi 225
Busch, Wilhelm 406
Carnap 36, 45
Cervantes 366, 367
Chardin, Teilhard de 162
Chopin 306, 380
Conrad-Martius, Hedwig 122, 130
Croce, Benedetto 34 Anm. 8
Dante 242, 350
Dehmel, Richard 220
Descartes 25 Anm. 1, 39, 73
Dewey 36, 43
Dionysius Areopagita 231
Dostojewski 210 f., 266 Anm. 10, 366, 367
Eichendorff 214, 215 Anm. 4, 271, 369
Euklid 29
Fiedler, Konrad 330, 361, 369
Franziskus von Assisi, hl. 269
Freud 51, 157–159
Furtwängler 257
Giorgione 216, 242, 272, 275, 349, 361
Gluck 371
Goethe 18, 52, 162, 209, 220 f., 221 Anm. 9, 235, 256, 277, 287, 314, 315, 335 Anm. 3, 336, 338 f., 350, 361, 369, 410, 411
Goldoni, Carlo 226 Anm. 24, 271, 367, 368
Gontscharow 100 Anm. 29
Grimm, Brüder 214
Hackel, Sergei 108 Anm. 3
Haecker, Theodor 208, 238 Anm. 31, 387 Anm. 2
Händel 65, 192, 197, 256 f., 272, 293, 304
Hamburger, Siegfried Johannes 424
Haydn 256, 311, 338
Hegel 223, 230
Heidegger, Martin 43 Anm. 25
Heine, Heinrich 246
Hello, Ernest 19, 216, 217
Herbart 20
Hildebrand, Adolf von 303 Anm. 15
Hildebrand, Alice von 37 Anm. 11
Hildebrand, Dietrich von 43 Anm. 25
– Ethik 24, 25, 26 f., 37, 41 Anm. 19, 42, 59, 76, 78 Anm. 55, 79, 81 Anm. 1, 83, 84 Anm. 3, 88 Anm. 8, 91, 92 Anm. 15, 97, 98 Anm. 27, 99, 107 Anm. 1, 249 Anm. 1, 353 Anm. 8 und 9, 391 Anm. 4
– Heiligkeit und Tüchtigkeit 391
– Über das Herz 57, 117 Anm. 3, 222 Anm. 11, 234, 237 Anm. 29, 238, 353
– Die Idee der sittlichen Handlung 107 Anm. 1, 108 Anm. 4, 354 Anm. 10
– Idolkult und Gotteskult (Liturgie und Persönlichkeit 418; Substitute für wahre Sittlichkeit 81 Anm. 1, 84 Anm. 3, 88 Anm. 9, 93 Anm. 16 u. 17)
– Die Menschheit am Scheideweg 144 Anm. 3, 149 Anm. 1, 237 Anm. 28
– Metaphysik der Gemeinschaft 84 Anm. 3, 112 Anm. 5, 144 Anm. 3, 288 Anm. 6, 354
– Moralia 133 Anm. 8, 249 Anm. 1
– Was ist Philosophie? 67, 68 Anm. 46, 72, 72 Anm. 52, 95 Anm. 23, 183, 250 Anm. 3, 315, 343, 350 Anm. 7, 418
– Reinheit und Jungfräulichkeit 146, 404
– Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis 107 Anm. 1, 108 Anm. 4, 391 Anm. 4
– Das trojanische Pferd in der Stadt Gottes 415
– Die Umgestaltung in Christus 221 Anm. 10
– Der verwüstete Weinberg 18 Anm. 4
– Das Wesen der Liebe 24, 42, 57, 91 Anm. 11 und 13, 107 Anm. 1, 108 Anm. 4, 169 Anm. 8, 342, 353 Anm. 9, 354, 357 Anm. 13, 392 Anm. 5, 424
Hölderlin 361
Hoffmann, E.T.A. 214
Hoffmann von Fallersleben 256
Hofmannsthal, Hugo von 369 f.
Homer 214
Hugo, Viktor 231
Hume, David 29, 29 Anm. 3, 30, 30 Anm. 6, 36
Husserl 154, 163
James, William 34, 35, 36
Ibsen 231, 258
Ignatius von Antiochien, hl. 70
Johannes vom Kreuz, hl. 339
Jonas, Hans 113 Anm. 2
Jung-Stilling 235
Kallikles 223
Kant 20, 23, 29 Anm. 3, 63, 68, 69, 150 Anm. 2, 283, 345, 346, 349, 358, 359, 359 f. Anm. 17, 362, 399
Karl Martell 102
Keats 361
Kierkegaard 20, 102, 153 Anm. 1, 218, 219, 222–225, 265, 343, 393, 417
Kleist 366
Kolbe, Maximilian, sel. 108
Koschat, Th. 257
Lacordaire 94 Anm. 19
Lange, Carl G. 34, 35
Lehár 257, 258, 260, 381
Lemoyne, J. B. 411
Lenau 370
Leonardo da Vinci 235
Leoncavallo 258
Leopardi 361
Lewis, C. S. 48
Lipps, Theodor 163, 168, 169
Lowrie, W. 223 Anm. 13
Macpherson 231
Mandeville, Bernard de 228
Maritain 95–98, 254
Martinus, hl. 70
Mascagni 258
Marcel, Gabriel 139 Anm. 1
Michelangelo 49, 68, 69, 74, 85, 85 Anm. 4, 193, 216, 226, 277, 348, 371
Molière 218, 367
Moore, G. F. 75–78, 80, 368
Mozart 53, 84, 149, 150, 226, 273, 274, 304, 371, 374, 380
Napoleon 54, 55, 103
Neßler, V. 257
Newman, J. H. 199, 200 Anm. 2, 203
Nietzsche 28, 219, 222–224
Offenbach 260
Ossian 231
Pascal, Blaise 224, 224 Anm. 22
Perry, Ralph Barton 43
Peter der Große 100

Pfänder 154
Piero della Francesca 226, 277, 349
Pius XII. 424
Platon 15, 19, 84, 85 Anm. 4, 89, 101, 150, 198, 223, 224, 231, 243, 269, 270, 336, 348
Plotin 89, 150, 198
Poussin 370
Raffael 277, 371
Reinach, Adolf 48, 55, 154
Rembrandt 361
Ross, William David 63–65, 69, 70, 71
Rossini, G. 226 Anm. 24, 374
Rubens 361, 370
Salomon 336
Santayana, George 33, 34 Anm. 8, 36–47, 49, 56 Anm. 35, 59, 63, 82 Anm. 2
Sattler, Bernhard 303 Anm. 15
Scheffel, Viktor von 257
Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 97
Scheler, Max 28, 34, 38, 76, 176
Schiller 18, 220 f., 232
Schopenhauer 20, 63, 201 Anm. 3, 359–363, 399
Schubert 150, 306, 338, 380
Schumann 370
Schwarz, Balduin 395 Anm. 8
Scobcova, Mutter Maria 108
Seifert, Josef 16, 43 Anm. 25, 97, 139 Anm. 1, 224 Anm. 19, 416 Anm. 2
Shakespeare 85, 85 Anm. 4, 256, 266 Anm. 9, 270, 337, 348, 361, 368, 374, 411
Simeon 238, 287
Sokrates 89, 223, 269, 348
Spinoza 41, 42, 44
Stephanus, hl. 70
Stifter, Adalbert 366
Strauß, Johann 260, 338, 380
Theresia von Lisieux, hl. 260 f.
Thomas von Aquin, hl. 42, 42 Anm. 21, 43, 43 Anm. 24, 44, 95, 113, 269, 345, 346, 349, 406
Tieck 214
Tizian 226, 361
Tschaikowski 256
Unruh, Fritz von 238
Verdi 274
Vergil 238
Vinzenz von Paul, hl. 138
Wagner, Richard 91 Anm. 12, 238, 339, 371, 424
Winowska, Maria 108 Anm. 2
Xerxes 176 f.

DIETRICH VON HILDEBRAND
GESAMMELTE WERKE

Band I	Was ist Philosophie?
Band II	Ethik
Band III	Das Wesen der Liebe
Band IV	Metaphysik der Gemeinschaft
Band V	Ästhetik, 1. Teil
Band VI	Ästhetik, 2. Teil
Band VII	Idolkult und Gotteskult (Substitute für wahre Sittlichkeit, Liturgie und Persönlichkeit, Miscellanea)
Band VIII	Situationsethik und kleinere Schriften
Band IX	Moralia
Band X	Die Umgestaltung in Christus

Die Idee der sittlichen Handlung in: ‚Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung', Bd. III, (Niemeyer) Halle 1916, Sonderdruck ebenda 1930
Sittlichkeit und ethische Werterkenntnis, (Niemeyer) Halle 1921
Neuauflage, beide in einem Band, (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft) Darmstadt 1969
Reinheit und Jungfräulichkeit, 3. Aufl., (Benziger) Einsiedeln 1950
Die Ehe, 2. Aufl., (Ars sacra) München 1958
Metaphysik der Gemeinschaft, 3. Aufl. als Bd. IV der *Gesammelten Werke,* (Habbel) Regensburg-Stuttgart 1975
Das katholische Berufsethos, (Haas und Grabherr) Augsburg 1931
Liturgie und Persönlichkeit, 4. Aufl. in: *Idolkult und Gotteskult,* Bd. VII der *Gesammelten Werke,* (Habbel) Regensburg-Stuttgart 1974
* *Zeitliches im Lichte des Ewigen,* (Habbel) Regensburg 1932
Sittliche Grundhaltungen, 4. Aufl., (Habbel) Regensburg 1969
Der Sinn philosophischen Fragens und Erkennens, (Hanstein) Bonn 1950
Die Umgestaltung in Christus, 5. Aufl. als Bd. X der *Gesammelten Werke,* (Habbel) Regensburg-Stuttgart 1971
Ethik, 2. Aufl. als Bd. II der *Gesammelten Werke,* (Kohlhammer) Stuttgart-Regensburg 1973
* *The New Tower of Babel,* (Kenedy & Sons) New York 1953
* *Die Menschheit am Scheideweg,* (Habbel) Regensburg 1955
Wahre Sittlichkeit und Situationsethik, 2. Aufl. in: *Situationsethik und kleinere Schriften,* Bd. VIII der *Gesammelten Werke,* (Kohlhammer) Stuttgart-Regensburg 1973
Graven Images, Substitutes for True Morality, (McKay) New York 1957; deutsche Ausgabe: ‚Substitute für wahre Sittlichkeit' in: *Idolkult und Gotteskult,* Bd. VII der *Gesammelten Werke,* (Habbel) Regensburg-Stuttgart 1974
What is Philosophy?, (Bruce) Milwaukee 1960; deutsche Ausgabe: *Was ist Philosophie?,* Bd. I der *Gesammelten Werke,* (Kohlhammer) Stuttgart-Regensburg 1976
Not As the World Gives, (Franciscan Herald Press) Chicago 1963
The Art of Living, (Franciscan Herald Press) Chicago 1965
Man and Woman, (Franciscan Herald Press) Chicago 1966
Über das Herz, (Habbel) Regensburg 1967
Mozart, Beethoven, Schubert, (Habbel) Regensburg 1964
Heiligkeit und Tüchtigkeit, (Habbel) Regensburg 1969
Das trojanische Pferd in der Stadt Gottes, 4. Aufl., (Habbel) Regensburg 1969
Zölibat und Glaubenskrise, (Habbel) Regensburg 1970
Das Wesen der Liebe, Bd. III der *Gesammelten Werke,* (Habbel) Regensburg-Stuttgart 1971
Der verwüstete Weinberg, 2. Aufl., (Habbel), Regensburg 1973
Ästhetik, 1. Teil, Bd. V der *Gesammelten Werke,* (Kohlhammer) Stuttgart-Regensburg 1977
Einzelne Schriften aus den mit * bezeichneten Werken sind — z. T. in Übersetzung — in den *Gesammelten Werken* enthalten.